شعراء السعودية المعاصرون

التاريخ والواقع

الدكتور
أحمد كمال زكي

دار العلوم
للطباعة والنشر
١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م

ص.ب. ١٠٥٠ ـ هاتف ٤٧٧٧١٢١ ـ ٤٧٧١٩٥٢
الرياض ـ المملكة العربية السعودية

الطبعة الأولى
١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م

شعراء السعودية المعاصرون



المحتويات



بسم الله الرحمن الرحيم

الكلمة الأولى

(١)

أن نقرأ في التراث بيتاً كهذا البيت الذي أنشده المخبل السعدي قائلاً فيه:

كـعـقـيـلة الـدهـر اسـتـضـاء بـهـا
مـحـرابَ عـرشٍ عـزيـزهـا الـعُـجْـمُ

ويثبت إلى ذاكرتك بيت آخر مثلما وثب بيت وضاح اليمن إلى ذاكرة شارح المفضليات ليردد:

ربـةُ مـحـراب إذا جئـتـهـا
لـم أدْن حـتـى أرتـقـي سـلـمـا

فهذا ما يقع لكل الناس، وما لعله كان من أسباب ذيوع مقولة نفسية تركت أعظم الأثر في أغلب الدراسات الانسانية الحديثة. وبمقتضاها كشف عن مستودع ضخم لتجارب الانسان الموغلة في القدم، وهذه سماها كارل يونج بالقوى الكامنة في النفس، وحدّد موضعها في اللاشعور.

وما يعنينا من هذه القوى ـ هنا ـ هو الجزء المتبلور في حياتنا الفولكلورية ـ بكل طقوسها وأعرافها ـ ومن قبيله ما صدر عنه المخبل ووضاح

بطريقة أو بأخرى، لأن الدارس قد يقول إن وضاحاً في بيته احتذى المخبل، أو استنسخ معه صورة درج الشعراء على رصدها في مقابل فكرة الإراعة أو النفاسة أو التقديس. وفي ظننا أن هذا يبدو صحيحاً على نحوٍ ما، وآية صحته أن عناصر الصورة التي تنشىء فكرة الإراعة رأيناها مِنْ قبل عند أوائل الشعراء العرب تجمع على: المحراب، العقيلة ــ درة كانت أو امرأة ــ الغزال، الملك، الضياء، أو البهاء أو النور.

والأسلوبيون المحدثون لا شك يهتمون بمثل هذا الحصر، وفي تحليلاتهم له يصلون بالفعل الى تشكيلات فنية ترتبط بأقدم شعائر العبادة ــ سواء أكان المعبود مناة أو عشتار، أو فينيق أو أوزيريس ــ ونحسب أن تلك الشعائر لا تخرج قط عن مضمار الأسطورة.

والمدهش أنّ نقادنا القدماء حين عنّت لهم هذه الظاهرة ورأوها شائعة لدى الجاهليين ابتداء من امرىء القيس القائل:

ومـاذا عـليـه أن ذكـرتُ أوانـسـا
كـغـزلان رمـل في مـحـاريـب أقـيـال

وضعوها في باب الموازنات أحياناً، وباب السرقات الشعرية أحياناً أخرى. وقد وافقهم على ذلك كثير من المحدثين، إما لأن هؤلاء افتقدوا الذاكرة الأسطورية وإما لأنهم يرفضون الاعتراف بأن للأسطورة قيمة موضوعية محددة.

وافتقاد الذاكرة ــ في هذا المجال ــ مرض علمي لا شفاء منه إلا باستفتاء الأنثروبولوجيين أو الإثنولوجيين منهم على الأقل. وإن يُغَطِّ على هذا المرض أحياناً الأخذ بالنمط المتكرر، حيث يكون امرؤ القيس ــ عندهم مثلاً ــ المنشىء الأول، والآخرون الذين تابعوه في فكرته التي أنشأها نمطيين. وعلى هذا النحو تناقش قضية التكرار لفظاً ومعنى، وتغيم من ثَمَّ قيمة ما كان الجاهليون يصرون على تكراره بدافع غير دافع الجمود والتحجر،

وكذلك بغير دافع البلاغة على النحو الذي جعل المسلمين يهدرون في طريقهم كثيراً من القيم المرتبطة ببدايات اللغة الجميلة وهي تعيش بالأسطورة في عالم مثير.

وأما هؤلاء الذين لا يعترفون بالقيمة الموضوعية للأسطورة ـ كعلمانيين متحررين منهم ريتشارد تشيس ـ فهم على الأقل يعترفون بوجودها، ولكنهم على ما سنرى بعدُ يرفضون تلقائيتها أو خلوصها من الفكر المنظم. ولعلهم نسوا أنها كانت حركة علمية بالمعنى الذي يكرس له العلم جهوده وإن اختلفت الأساليب. وليس ينكر أحدٌ منهم أن الأسطورة ـ طالما ابتعدت عن الشعائر أو الطقوس ـ كانت تتجه إلى الطبيعيات وما وراءها بالتعليل والتبرير. وفي بعض الأحيان رصدت مجموعة من الأحكام التحليلية في مقام التوضيح، بل بَدَت النشاطَ الإنساني الوحيد الذي عمد إلى إقامة معرفة ميتافيزيقية على أساس العقل النظريّ الخالص.

ومع ذلك لا نطمع من هؤلاء في شيء مما نحتاج إليه في دراستنا هذه عن الشعر، وإن كنا نطمع في شيء آخر. . .

هو أن يُنَشِّطَ قارئنا ذاكرته الأسطورية، ولا يقنع قط إلاَّ بمقولات البلاغيين عندنا. فهذه تفترض افتقاد حياة أجدادنا الأول من تراثنا، ويترتب على ذلك شيوعُ أمية تحت دَعَاوَى باطلة، وإسقاطُ حكايات الأولين وخرافاتهم بجانب ما ضاع من الذاكرة في إطار ما يعرف بالفن الملفوظ Verbal Art وهو الذي يحاول الفولكلوريون بعثه من جديد.

(٢)

إلاَّ أن كتابنا هذا ـ وهو رحلة مع الشعر إلى الحقيقة ـ لا نقصد به أن يكون كشفاً أنثروبولوجياً فقط، أو مجرد بعث لأساطير قديمة. فهذا جزء من مهمة ناقدنا اليوم، ولكنه ليس كل شيء. ولما نوقشت في جامعاتنا مؤخراً تلك

الرسائل العلمية التي وقفت بالشعر عند حد التفسير الأسطوري ـ وقد ظن أصحابها أنهم أوفَوْا على الغاية ـ طرح السؤال التالي : فأين الشعر فيها؟

والسائلون أرادوا ـ بسؤالهم ـ أمراً آخر غير المحتوى الحضاريّ، لأنهم يعلمون أن الشعر تجربة جمالية تهدف إلى تحقيق إثارة دونها أي تفسير غيبي أو اجتماعي أو تاريخي. وربما كان من هؤلاء السائلين من يذهب إلى أن أوليات الشعر أسطورية بلا مُشاحة، ومن يرى من ناحية أخرى أن الأسطورة التي نشأت دينية احتاجت إلى الشعر لإذاعتها ـ تشهد على ذلك اللغة من حيث هي مجاز شعري في الأصل ـ ولكنهم يرفضون هذا البعد مرحلياً. فلقد تحول الشعر عن الأسطورة بالتدريج، وآذن هذا التحول بِقَوْلَبَة نماذج أسلوبية وفكرية ورمزية لا تعتمد ـ من أجل الانفعال بها ـ على البحث عن أصلها الشعائري. وقديماً قال قدامة بن جعفر: إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى! وأضاف حازم القرطاجني «المخيّل» ليخرجه إلى دائرة الفن نهائياً.

وفي واحدة من هذه البدوات التراثية الوضيئة، اشترط الصابي «الغموض» فيه ليكون الفاخر اللافت.

على أن الأمر يظل في حاجة إلى مناقشة، على الأقل في قضية الخلط بين الأفكار المختلفة بما تشكله من اتجاهات مضمونية، والجوانب الفنية التي تبني قصيدة أو مقطوعة، أو تقيم ديواناً كاملاً. فإنَّما يجب أن يعرف بادىء ذي بدء أن الشعر شعر بالفكر والصياغة، فيكون أبو تمام ـ مثلاً ـ غير بشار بن برد بما صدر عنه من أفكار وما اصطنعه من أساليب. وبمقاييس متقدمي المحدثين عندنا يختلف الشاعران حتى بما عالجاه من موضوعات بعينها في العناصر الأدبية الأربعة، أي الفكرة والعاطفة والخيال والعبارة. ومن النوافل أن نقول إن هذه عملية تفصيل لجانبي المعنى واللفظ عند القدماء، أو جانبي المحتوى والشكل في مقولات المتأخرين. أي أن المحتوى هو نفسه الفكرة والعاطفة ـ وهو أيضاً المعنى ـ وأن الشكل هو الخيال والعبارة في معادلة مع

اللفظ عند القدماء، حيث يؤدي التخييل ما أنيط به في تشكيل الفكرة والعاطفة أسلوبياً.

ودارسونا البادئون ــ فيما يبدو ــ أسقطوا خطأ الشق الثاني من التعبير الشعري أو التصوير الشاعري، أو لعل فتوحاتهم الأسطورية ألهتهم دون أن يدروا عن فَهْم مهمِة الشاعر الأولى قديماً وحديثاً. قديماً كان الشاعر يصوغ شعره سحراً وتمائم أو تعاويذ وصلوات يصاحبها دق وصفْق ورقص، وقد بقي الأمر كذلك إلى عهد قريب من سطوع شمس الإسلام، حتى قال سبحانه يصف صلاةَ الجاهليين في الحَرم «وما كان صلاتُهم عند البيت إلّا مُكاءً وتصدية».

وفي الآداب الغربية تيار شعري يُقْصَد به التهذيب والدعوة إلى الإصلاح، في مقابل تيار اللذة أو المتعة الملزمة بتكريس الجمال وحدَه. وكانت عناية النقاد بهذين التيارين قائمة على تحقيق الاقتباسات والتأثيرات، لا على أن ننعم بجدوى رسالة الشاعر من حيث هو طاقة إنسانية خاصة وإنما على أن نُمحِّص هذه الشبكة المعقدة التي تجتمع خيوطها الفكرية والعاطفية من أجل هدف له أسبابه الاجتماعية والحضارية المحددة.

وما نظن أن الشعر أفاد من ذلك كثيراً، غير أنَّ أقطاب الرومانسية في أوروبا كجوته وشيلي وييتس استطاعوا أن يقدّموا صفحاتٍ تثبت أن للشعر تأثيراً إيجابياً يصل في قوته إلى حدّ الدعوة التي ينهض بها المصلحون والمبشرون. ومع ذلك ظلّ بعضنا يسخر من غواية التهويم الشعري أو التغميض الفكريّ عند هؤلاء، فلما خلفهم ت. س. إليوت ــ شاجباً التأثيرية والسيريالية ونحوهما ــ سُجِّلت للشعر لأول مرة قوته الروحية التي تمزج بين المحتوى والأداة مزجاً تضيع فيه أسباب الفكر وحدَه وأسباب الفن وحده.

ولا يعني هذا أن الدارسين البادئين ــ وهم طليعةٌ من غير شك ــ كانوا

وكذلك حين يدرس الباحث تأثير سعيد عقل ومطران والأخطل الصغير وابراهيم ناجي وطه يجد من السهولة بمكان تحديد بصماتهم في شعر كثير من السعوديين يذكر من بينهم الشاعر الأمير عبد الله الفيصل ممثلاً لجيل الرومانسيين وعبد الله القرشي رائداً لجيل الملتزمين المجددين. وهذا الجيل الذي ذكرت فيه القصيبي ومعه محمد العلي ومسافر وسعد الحميدين، لم يستطع كله أن يتخلص من تأثير علي أحمد سعيد ــ أدونيس ــ فمنهم من تأثروا بموضوعاته تارة، ومنهم من قلدوا صياغته أو أسلوبه تارة أخرى، ومنهم من ظن أن سيرياليته هي في الغَوْص إلى الباطن حيث منطقة الإبداع الحقيقي اللافت، فاستمدوا منه عمليات الكشف الغامض على غير أساس، وبدون فَهْمٍ لمعنى الحضور الشعري الذي يقول شيئاً ما.

ويحزنني حقاً ألا يفهم هؤلاء أن الأبنية الشعرية الأدونيسية التي نشطوا لها ليست من الأسلوب الباثّ المعبّر، خلافاً للرومانسيين السعوديين في أشكالهم العربية. وهذه الأشكال تعني أن تجربتهم مع الشعر لم تنضج ولا يمكن أن تنضج، وأَوْلى بهم إذا شاءوا الخروج على النسق التقليدي للشعر ــ وحتى التفعيلي ــ ألا يقفوا عند إنجازات مجلة شعر، ولا أعمال البارزين من شعرائها كالماغوط وأنسي الحاج وجبرا والصايغ. وإلّا اتسعت الدائرة والعياذ بالله لكي نقرأ مثل «تشرب الحليب وتستحم بالحنطة» وفيها يخاطب المؤلف ولده كي يركض على حافة العمر كالنهر الملوّث، ويزدوج حتى يريح أمه من مخاضٍ لجديد، مع أنه لا يزال في حاجة إلى من يخلع سرواله القطني المبلل!

وإذا شاءت صحيفة «الجزيرة» أن تسهم في الترويج لهذا النوع الذي يفتقد التفعيلة افتقاده التقليدية الشعرية ــ من باب أَوْلى ــ فلتختر من يجيب عن هذا السؤال: أليس عجزاً فنياً لدى الناشئة أن يحمّلوا قِطَعَ النثر أسباب الشعر ينقصها الوزن أو حتى إيقاع الوحدات الصوتية؟

(٣)

ولكنَّ أهمّ ما رأيتُ أن أعرضه ها هنا، أعترف بأنه كان في نيتي أن أخلص إليه في كتاب آخر لولا قصور المادة الشعرية الخاصة به، عجزاً عن توفيرها في أثناء وجودي بالقاهرة، وتقصيراً في طلبها خلال إقامتي بالرياض.

أقصد بهذا شعر المملكة، وأنا أعلم أن في السعودية من المواهب الشعرية ـ ولا سيما بين رواد التجديد كعبد الله بن إدريس وعبد الله القرشي والمجددين كالقصيبي وسعد الحميدين ومسافر ـ ما يمكن أن يقدم دراسة علمية لفن عريق متأصل في أرضهم. لكنني أخشى اللوم أو العتْب الجارح، وقد رأيت بنفسي سوء مآل الذين تصدَّوْا لتقويم الشعر السعودي بوجه عام.

وحتى أجد الجرأة ـ وهي عصيَّةٌ في بعض الأحيان ـ أقول إن الشعر السعودي نتاج اشتركت في إفرازه طبيعة الإقليم، وميول أصحابه، وفهمهم الخاص للحياة. وأذكر أنني كتبت يوماً عن الشاعر المحدَث محمد العلي في صحيفة الرياض وقررت أنه برغم استرفاده حركة الشعر الجديد ـ في العالم العربي ـ طبع قصيدته «لا ماء... في الماء» بواقِعِه الذي يعيشه، ويجعل ماضيه ومستقبله في لحظات الآن حضوراً فكرياً أمام الذات المنفعلة، وفي الوقت نفسه يكشف من خلال التفجير العاطفي لميثولوجيات الإقليم عن مساحات الشوق واللهفة الخوف، حتى ليبدأ نشيده البداية التي أظنها تتفق وحياته من أيّ منظور، قال:

ما الذي سوف يبقى
إذا رحت أنزع عنك الأساطير
أرمي المحار الذي في الخيال إلى الوحل
ماذا سأصنع بالأرق العذب
بالجارحات الأنيقات

كتبت ذلك فروجعت، وعبثاً دللت على أن للشاعر أسلوبه الذي يستند إلى «نظام توصيلي» يفجِّرُ فينا انفعالاتٍ جمالية خاصة، وحتى بالرغم من غياب الطبيعة في هذا المطلع اليائس فإننا لا نلبث أن نكتشف بين نبرة الحماسة الرومانسية والشغف بنافورة النخيل واقِعهُ المشكَّلَ من رمل الجزيرة وبحرها ونجوعها. ولم ينقطع هذا الواقع ـ وهو عربي في إطاره الشامل ـ عن العراق ومصر ولبنان، وكان من رأيي أن الشاعر وَجَدَ امتداداً كاملاً ومزدهراً في تلك الأصقاع التي غنت بالفن تاريخاً غالياً وعرقاً باقياً.

هكذا بدأت تجربتي في الكتابة عن الشعر السعودي، ولم ألبث أن تبينت مجموعةً من التناقضات مبعثُها الرغبةُ في خلق رصيد معجميّ متميز من ناحية، وضِيقُ عطنِ الشبان الشعراء من ناحية أخرى، وإن ظلت الحركةُ الشعرية ـ في جملتها ـ استجابة لنوازع شخصية وقومية.

ولقد كتبت في صحيفة الرياض أيضاً عن شاعرة من القطيف اسمها نهاد حبشي أعجبني في شعرها ـ على ما فيه من شطحات رومانسية وآثار تقليد ـ اكتشافها في قصيدتها «دموع ربيعية» منابع القوة في المرأة السعودية وهي ترفض الهلع الأنثوي، ومع ذلك قالت في قصيدة عنوانها «وجهي»:

درة تسبح في بحر كآبه
هو وجهي
لا تمزق حزني المصلوب فيه
جرحه أنت وغيرك
جرحه كل السنين
تتبارى في التهامي
في انطفاء الفجر في عيني
في نسف اليقين

وأنا أرفض الصَّلْبَ هنا، لأنها جاوزت به انطباعنا إلى تأكيد ما لا نريده لِزَيْفِهِ على أساس أنه دخيلٌ بِقَدْرِ ما هو دخيل عند أغلب شعرائنا المحدثين. وسنرى مصداقَ ذلك في فصل قادم إن شاء الله، ولكني أحس أنها صاغت المقطع بهذا التهالك الجازع لمجرد رغبتها في أن تقول وهي تسترجع حزنها الذي صلبته:

لا تـمـزقـه فـإنـي لـن أقـول

أعـطـنـي حـريـتـي أطـلـق يـديّ

تضمين لا بأس به في عرف البلاغيين، ولكني أراه دليلاً على الارتباط العرقي بكل أسبابه الحضارية. وأنا أحب دائماً أن أرى في شعرنا تأثير الهوى العام في النفس المبدعة، واستجابة هذه النفس لذلك الهوى بطريقة ما. وهذا الضرب من التفاعل يكوّن مساحة تقع بين الإبداع الشعري على وجه الإطلاق، والإبداع الشعري في إقليم كالجزيرة العربية له متجهاته ويقبل من الأقاليم العربية الأخرى أسباباً أخرى من متجهاتها الخاصة.

وقد شهد عصر النهضة أنه كان لبعض الشعوب العربية كالمصريين واللبنانيين ـ على نحو خاص ـ يَدٌ في بناء الأشكال الأدبية داخل المملكة العربية السعودية ولا سيما الشعر والقصة. وفي الشعر بخاصة ـ لأن القصة لا تزال في طور التكوين ـ طلعت علينا المطابع بفيض من الدواوين التي تمتاز بغنى وتنوع ملحوظين. وقد صاحب ذلك عدد ضخم من المقالات والبحوث وبعض الكتب تولت التحليل والتقويم المتاحين دائماً في جدلية التفاعل، ولئن شاب معظمها التقريظ والمداهنة حَرَصَ بعضُها الآخر على أن يكون موضوعياً محايداً. حتى أصبح بين أيدينا اليوم أعمالٌ نقدية ودراسات أدبية تتحدث عن علاقات ابن عثيمين أو محمد حسن عواد بشعراء مصر والشام والعراق، وعن نجاح القرشي الواضح في حركة ريادته الشعر المرسل مشاركاً الروّاد الآخرين الذين تفاعلوا بالأحداث خارج الجزيرة كالسياب وبلند الحيدري وصلاح عبد الصبور.

وكذلك حين يدرس الباحث تأثير سعيد عقل ومطران والأخطل الصغير وابراهيم ناجي وطه يجد من السهولة بمكان تحديد بصماتهم في شعر كثير من السعوديين يذكـر من بينهم الشاعـر الأمير عبـد الله الفيصل ممثـلاً لجيل الرومانسيين وعبد الله القرشي رائداً لجيل الملتزمين المجددين. وهذا الجيل الذي ذكرت فيه القصيبي ومعه محمد العلي ومسافر وسعد الحميـدين، لم يستطع كله أن يتخلص من تأثير علي أحمد سعيد ــ أدونيس ــ فمنهم من تأثروا بموضوعاته تارة، ومنهم من قلدوا صياغته أو أسلوبه تارة أخرى، ومنهم من ظن أن سيرياليته هي في الغَوْص إلى الباطن حيث منطقة الإبداع الحقيقي اللافت، فاستمدوا منه عمليات الكشف الغامض على غير أساس، وبدون فَهْمٍ لمعنى الحضور الشعري الذي يقول شيئاً ما.

ويحزنني حقاً ألا يفهم هؤلاء أن الأبنية الشعرية الأدونيسية التي نشطوا لها ليست من الأسلوب الباثّ المعبّر، خلافاً للرومانسيين السعوديين في أشكالهم العربية. وهذه الأشكال تعني أن تجربتهم مع الشعر لم تنضـج ولا يمكن أن تنضج، وأوْلى بهم إذا شاءوا الخروج على النسق التقليدي للشعر ــ وحتى التفعيلي ــ ألا يقفوا عند إنجازات مجلة شعر، ولا أعمال البارزين من شعرائها كالماغوط وأنسي الحاج وجبرا والصايغ. وإلاَّ اتسعت الدائرة والعياذ بالله لكي نقرأ مثل «تشرب الحليب وتستحم بالحنطة» وفيها يخاطب المؤلف ولده كي يركض على حافة العمر كالنهر الملوّث، ويزدوج حتى يريح أمه من مخاضٍ لجديد، مع أنه لا يزال في حاجة إلى من يخلع سرواله القطني المبلل!

وإذا شاءت صحيفة «الجزيرة» أن تسهم في الترويج لهذا النوع الذي يفتقد التفعيلة افتقاده التقليدية الشعرية ــ من باب أوْلى ــ فلتختر من يجيب عن هذا السؤال: أليس عجزاً فنياً لدى الناشئة أن يحمّلوا قِطَعَ النثر أسباب الشعر ينقصها الوزن أو حتى إيقاع الوحدات الصوتية؟

ثم هناك جوانب أخرى كثيرة يجب أن يناقشها الدارسون على صعيد الشعر السعودي، وهي في رأيي مما عاتبني عليه محمد الشنطي عندما افتقده فيما كتبت من قبل عن الشعر السعودي. ولولا بقية تقدير عنده لما أكتب لاستعدى عليَّ الشعراء ـ كبيرهم وناشئهم ـ ولأنكر كل التأثيرات التي شهدها التاريخ الحقيقي للشعر في الجزيرة العربية.

ومن أجل ذلك أقدم هنا هذه الصفحات المحدودة عن الشعر السعودي، وهي في نظري مقدمة لأبحاث أخرى أرجو أن تبرأ مما يكره الشنطي وما أنكره عليَّ أحد قراء «اقرأ» منذ خمس سنوات أو ست.

والمسألة على أي حال أكثر تعقيداً، إلَّا أن قارىء الكتاب سيلحظ أن أي تعبير مؤثر وصادق هو ما بحثت عنه. وبالضرورة لم يكن ذلك في كل تعبير، والنماذج التي اخترتها من الشعر السعودي ـ وهي محدودة نوعاً ـ كانت أساس التقديم، ومن المنطلق الذي عينته جعلتها شاهداً على وجهة نظر أتحمل وزرها على الدوام.

(٤)

وبعد... فثمة كلمة للنقاد أو عنهم، وقد طالما اتهموا بالتعالي مرة وبالتباهي مرة أخرى! وفي الحالين كان «الجهل» أو «قصر النظر» أو «التحيز» قاسماً ينم على وقاحة أدبية وفساد ذوق فني. وليس من عملي هنا أن أدافع عنهم، ولا أن أزيل بعض الشبهات من حولهم، فهم فيما يعلم الله مظلومون وإن كانوا ملومين لسماحهم لفئة الدخلاء أو المتطفلين بأن يحسبوا عليهم.

وهذه الفئة ـ للأسف الشديد ـ نصبت نفسها قَيِّمة على الشعر، كأنها تظنه سلعة تعود على صاحبها بربح الشهرة والمال جميعاً. ولقد دلت الوقائع في الوطن السعودي، على أنها بسطت ذراعها ما شاءت لتحكم أو تقوّم، فالتقت في منتصف الطريق مع الفئات الأخرى التي عاثت فساداً في الوطن

العربي تُقْصِي من شاءت من الشعراء وتقرب من تريد. ثم تحسب أن لكلمتها النتيجة النهائية، وبخاصة إذا قدَّمَتْ لها أسباباً ضاربةً في الفكر الأجنبي.

ومن ناحية أخرى ترى مجموعة السبعينات من الشعراء الشباب أنها مظلومة، لأن الناقد الحقيقي لم يتصدَّ لها بالتحليل المقوِّم ولا بالتوجيه السليم، فطال طريقها شيئاً وغامت الرؤية على نحوٍ أوقعها كثيراً أو مرات في مشكلات برىء منها شعرُ الرواد.

وعدد آخر من هذه المجموعة يرى أن النقاد أفلسوا بعد أن أفْضَوْا بكل ما عندهم وانقطعوا ـ وقد طال بهم العمر وجمدوا أو تجمدوا ـ عن مواصلة الشباب وفهمه وملاحقة إنتاجه.

وفي رأيي أن هذا وَهْمٌ أو ادّعاء يسهل ردُّه.

لكني أعترف ـ باديء ذي بدء ـ بسوء ما صدر عنه الدخلاء والمتطفلون، ولا شك أنهم كانوا من معوّقات المسيرة الشعرية في العالم العربي كله، إلاَّ أن ضآلة قَدْرِهم في النقد لم تمنع من التقدم الواعد لبعض الشعراء الشباب الذين تفتحوا على السبعينات.

وأما عن غياب الناقد الحقيقي أو إفلاس النقاد فهو من الأقوال التي هي أدنى إلى البراعة والتحذلق منها إلى الصدق والصواب. ويبدو أن شعراء السبعينات لم يعرفوا بعد أن «العطاء» الناضجَ أساس النقد الجاد، وليس يمكن أن ينهضَ نقدٌ عظيم على أساس متداع من الإبداع الشعريّ. والادعاء بتخلف النقاد أو تجمدهم ـ لأنهم أفضوا لروّاد الشعر الجديد بكل ما عندهم ـ يصبح من هنا علامة على خواء الشعراء أنفسهم، لأنهم عجزوا عن تقديم النماذج الباهرة.

ولو أننا وقفنا عند ظاهرة واحدة من ظواهر الشعر الجديد وهي الغموض ـ وقد أصَّلَهُ سعيد عقل أو أدونيس أحد شيوخ المجددين ـ لرأينا العجب

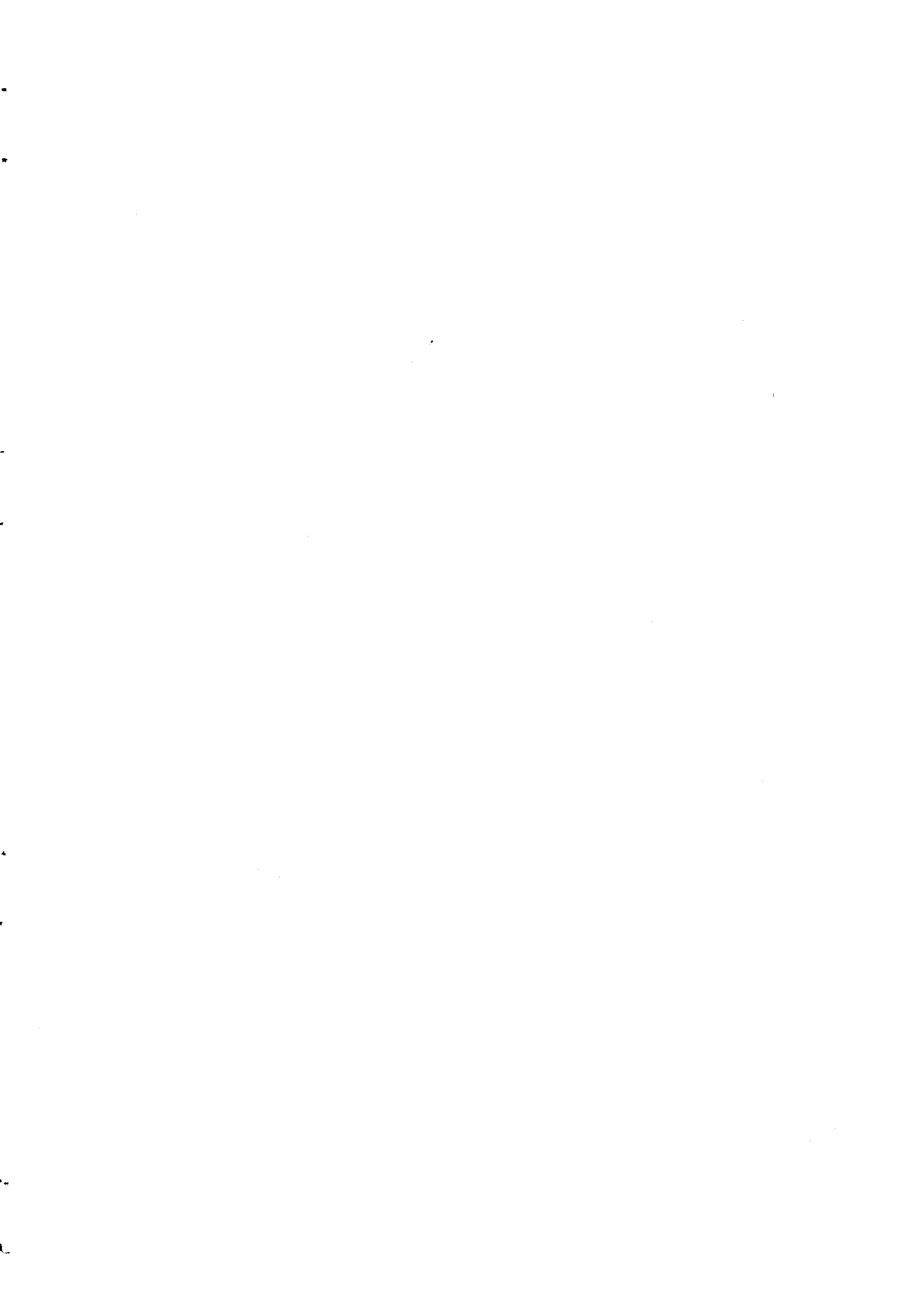
العجاب، ولأدركنا على الفور أن جيل السبعينات الذي عصفت بفكره الأحداث السياسية والاجتماعية والدينية المعقدة لم يستطع أن يتمثل المأساة ولا البعد الحضاري الذي يحتاج إلى اللغة الموحية لتصويره.

وقدّمت شتى الدراسات الأولية عنهم حقيقة هائلة، هي أنهم شعراء بلا رؤية، وأن ما يقدمونه اجترار متنطع لما قاله السياب ويوسف الخال والبياتي وحاوي وعبد الصبور. هذا إذا لم نشأ الوصول إلى أدونيس نفسه، مع أنه أكثر الشعراء المجددين تعمداً للغموض باعتباره حداثة!

والفارق بين أولاء وهؤلاء أن الرواد كانوا مسلحين بأسباب المعرفة، وعرف معظمهم أكثر من لغة يقرأ فيها الشعر وما يتصل به من دراسات فلسفية وجمالية، كما كان فهمهم للتراث قائماً على أنه جزء من حداثتهم. في حين تلقَّطَ شعراء السبعينات ــ وبعض شعراء الستينات الذين يُسْتَثْنَى منهم دحبور وحسب الشيخ وأمل دنقل والقصيبي ــ فتات العلم والفن والإحساس على موائد التقليد المهين، ومنهم من ضيَّعَ موهبَته بالغرور ومحاولاتِ الكشف الكاذب في دنيا الأوهام.

فماذا بعد ذلك؟

لا شيء إلاَّ أن النقد هو المظلوم، وأحاول أنا في هذا الكتاب أن أنصفه بعض الإنصاف، وأرجو في الوقت نفسه أن يكون صنيعي خطوة إلى أمام أو إنجازاً في سبيل الحقيقة.



الفصل الأوّل

قضية التأثير والتأثر

(١)

في كتاب المسعودي أنّ يونان كان شقيقاً لقحطان، وكانا يسكنان اليمن. فلما دبَّ الخلاف بينهما، ارتحل يونان زمناً حتى نزل في الأصقاع التي سميت باسمه[1]، ومنه بخل الإغريق الذين أراعوا العالم بآثارهم الفكرية والأدبية.

أسطورة دالة ترد عادة في مناط النسب عند المسلمين وكأنها ردّ على ما روّجه اليهود عن الأنساب في التوراة، يسلكون فيها مَنْ يشاءون وينفون عنها خصومهم أنّى وجدوا إلى ذلك سبيلا. وقد اعتادت هذه الأسطورة أن تطرأ على خاطري كلما قرأت ديواناً قديماً، أو أعدت النظر فيما بقي لنا من «أيام العرب».

لماذا كان للإغريق هذه الروائع وافتقدناها نحن؟

لماذا يروج عالمياً هوميروس ــ راوية شعبيا على الأقل ــ ومن بعده سوفو كليس ويوريبيدس ودانتي وميلتون وشيكسبير فإزرا باوند وإليوت، ثم لا يروج أبو عبيدة معمر ــ وهو راوية أيضاً ــ ومن بعده أبو تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي وأبو العلاء صاحب «رسالة الغفران»؟

ليس الأمر أن غيرنا ملكوا أسباب القوة ووسائل الإعلام، وعجزنا نحن

---

(١) مروج الذهب ١ :١٧٨، ط. البهية المصرية ١٩٤٦.

عن أن نبلغ شأوهم. فقد كنا أقوياء، ودان للمسلمين المتحمسين منا عالم الثقافة ـ بكل أسراره وآفاقه ـ ووقفنا دهراً طـويلاً نلقن هؤلاء النـاطقين باللاتينية وأخلافهم صنوف الفكر والفن. والذي حدث أننا استرخينا ونام أكثرنا، في حين شرعوا هم في تعلم لساننا كلغة كتبت بها آثار القرون الوسطى، وقد نشطوا في الوقت نفسه إلى مجموعة من الكشوف وضعتهم على أول الطريق المؤدي إلى الابتكار. وكان مما حققوه ـ بعد محاولات شتى في الاقتباس من ثقافتنا وأدبنا ـ نشر آثار الروّاد الإغريق وتلامذتهم من الكلاسيكيين، ثم انتهوا تقريباً بوضع المذاهب في الفولكلور والإثنولوجيا والنقد، وغير ذلك مما توّج بالدراسات المقارنة في الآداب العالمية.

وللأسف الشديد لم يظهر أعلامنا العرب ـ إلا نـادراً ـ في ميادين البحث والمناقشة وتتبع تيارات التأثير. وما ترجم عند الأجانب لبعض جاهليينا من الشعراء لم يلتفت إليه إلا قلة، وشوهت لديهم صورة المتنبي تماماً، وأشير إلى أبي العلاء بإهمال أبعده عن النموذج العالمي.

وفي اتجاه مخالف تماماً أرخ لأدبنا تأريخاً قيل عنه «عظيم ولكن». ومن نشط منهم إلى الفيلولوجيا المقارنة أخذ بإنجازات واحدٍ كالخليل بن أحمد وآخر كابن جنيّ، ولكِنه عبّر عن موقفه بالصمت. ذلك لأنه لم يقتنع بأنه وجد عندنا عالماً مبتكراً كفردنان دي سوسير ورومان ياكوبسون Jakobson. ومن يدري، فلعله قال «حتى من شهر بالبراعة إنما كان من الآحاد الذين تفلتهم الحياة تلقائياً».

والعجيب أننا لم نتحرك!

كبارنا ـ وهم كثر والحمد لله ـ صالوا وجالوا، ثم اكتفوا من الغنيمة بالإياب. في حين تبجّح منا الصغار، بل إن بعضهم رمى شعرنا القديم بالسطحية وصاح صيحة الواثق: تاريخ هذا النوع الأدبي عندنا هزيل ولا يغري الشعراء ببذل أية محاولة لتوظيفه فنياً، ولا النقاد بتقويمه حضارياً.

وفي نظرة متعجلة متبرمة إلى آخر حلقة من حلقاته ترّحم على إليوت، وشكر صنيع إديث سيتويل ليقول بعد ذلك: بين يدينا النماذج الملائمة فلماذا نكرر الماضي وهو لحظات تاريخية لم تعد موجودة؟

إلى آخر هذه الدعاوي العريضة، والمقارنات غير المتكافئة، والفهم المغلوط. مما يجعلنا ــ أو يجعل شيوخنا على الأقل ــ لا يجدون حرجاً في أن يرجعوا إلى أبي تمام لينشدوا معه:

ألا إنَّ نَـفْسَ الشعـرِ مـاتتْ وإن يكـن
عَـداهـا حِمـامُ المـوتِ، فَهْيَ تنـازع

أذلك قصور حضاري أم إرهاب فكري نصبته أغراض شخصية تهدف إلى تشويه تراثنا وتحقير واقعنا؟

قد يكون هذا وقد يكون ذاك، وأيضاً قد يكون غياب الشخصية العربية عن الساحة العالمية لعجزها عن استيعاب إنجازات العصر على الحقيقة. وفي كل الأحوال يبدو أننا لم نكتب ــ بعدُ ــ الكلمة الصحيحة وبالمنطق الواضح، حتى إن ما يصدر عنه المتحمسون هذه الأيام إنما هو من قبيل التشنجات التي تثير الاشفاق أو تبعث على الرثاء. ولقد قرأت مؤخراً نصّ محاضرة عن الشعر السعودي دهشت لبعض ما ورد فيها، وقد ظنه صاحب المحاضرة أنه دفاع عن الشعر في جزيرة العرب، يقدّمه في وجه فئة ضالة ترى أن هذا الشعر جماع جهد فطري وقراءات عميقة في دواوين «عمالقة الشعر» الآخرين.

أقول دهشت لأنني ــ في هذا العصر الذي يؤمن بالتواصل الفكريّ والأخذ والعطاء ــ أجد مَنْ لم يتسنَّ له أنْ يعرف أنَّ طبيعة الفنون كافة ــ ومنها الشعر ــ تقوم على التأثر، والنظر العميق إلى الأعمال الفنية الناجحة. فهل إذا قيل إن حسن عبد الله القرشي تأثر على محمود طه أو عمر أبو ريشة أو حتى جبران، نعني أنه خلع جلده، أو خرج عن إجماع العشيرة؟ وما الفائدة في أن يغلق هذا الشاعر الباب على نفسه ويجتر ما اجتره شاعر قديم كعلي بن حسن

العسيري أو أحمد بن مشرف الأحسائي؟ بل ترى هل يحمد شاعر ـ من جزيرة العرب ـ تمسك بدعوى الحفاظ وعينه على الجديد، فقال مثلما قال الشيخ الغزاوي عام ستة وأربعين وثلاثمائة وألف في دالية قصد بها جلالة عبد العزيز آل سعود:

وإذا انثنيت إلى البلاد وجدتها   يجلو محاسنها لطيفُ المشهد
نالتْ بفيصل ما أضاء جبينها   وسمت تفاخر كل صرح مُوجَد
وتناسقت فيها معابر سبلها   فحكت برونقها صقال الأجرد
وأرى الصناعة والزراعة أخصبت   والعلم يبسط راحتيه لمجتدي
عمت ثقافته العقول وحسبنا   تلك المدارس عُزِّزت بالمعهد
وهناك في أرض الكنانة بعثة   ترعى رياض رقيّها المتجسد
أما الحجيج فقد بذلت لأجله   غالي النضار فحاز أسمى مقصد

أيليق ذلك النظم بملك عندما قوّم قيل إنه قد «يكون الرجل الوحيد الذي برز منذ ستة قرون في الجزيرة العربية»[1]؟ وفي رأيي أنه لا يختلف كثيراً عن نظم العلماء الذي وصفه ابن قتيبة ـ في القرن الثالث الهجري ـ بأنه ليس فيه شيء جاء عن إسماح وسهولة[2].

ثم دعونا من ذلك الجهد المبذول في اختيار الألفاظ ـ فإن معجم الشاعر محدود على كل حال ـ وشأنها في النظم شأن المتهالك لا يستطيع أن يحقق بها كل التأثير الذي صيغت من أجله. ولكأن الشاعر يدفعنا إلى أن نبحث عن قيمة ما قدمه لنا حفاظه على القديم، وكانت أمامه إسهامات شوقي والجواهري وحافظ وأمين نخلة في طبيعة الأسلوب الجميل الموحي. ونحن

---

(١) راجع بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين ٢:٤٠٢، والعبارة لإميل سوايزار الألماني، وتعود إلى سنة ١٩٣٥.

(٢) الشعر والشعراء ٥، ط. قسطنطينة ١٢٨٢ هـ. إصدار عالم الكتب ببيروت.

لن نسأله ــ وقد توفاه الله ــ لماذا لم يجعل بيانه قادراً على تحويل فكرة «العظمة الملكية» إلى دفْقٍ شاعري يلهب حواسّ المتلقي. ولكننا نسأل أنفسنا: أكان في وسعه أن يقول مثلاً «يجلو محاسنها لطيف المشهد» وهو يعلم أن التماثل بين «المحاسن» و«لطيف المشهد» لا يهيىء المفارقة التي تنفذ إلى الأعماق كالسهم المارق؟

وحتى إذا أخذت المفارقة على أنها بعض حيل الشاعر الكبير، فإنه يظل بعيداً عن الكشف أو التوصيل المطلوب. وأما «الصرح الموجد» و«صقال الأجرد» و«رقيها المتجسد» فمن قبيل العنت الفنيّ الذي كابده الشاعر المسكين. فإذا أضفنا إلى ذلك كله الإلحاح على رصد المآثر الملكية بطريقة تقريرية تفتقد الجوّ الشاعري ــ وقد استوعب الوجود بحالاته الحضارية المختلفة ــ حق لنا أن نقول: لو أن الشاعر أحسن استقبال ما دبَّجه روّاد الشعر العظام عندنا لأتت تصوّراته في المستوى الفنيّ الذي يليق بملك متحضّر، ويتفق وأسباب الشعر الضاربة في التليد والطريف على حدّ سواء.

أجل...

ولا تكون اللبنانية ــ من ثم ــ ولا المصرية ولا المهجرية سبّة، وبالقدر نفسه لا يكون ارتباط السعودية بتراث الأجداد مدعاة إلى رفض العرب هنا ما يقرأونه من شعر البلاد العربية الأخرى. ومن المؤكد أن الأسكوبيّ ــ شاعر الحجاز المتوفى سنة **١٣٣٢** هـ. ــ لم يكن بالشاعر الكبير على الرغم من إيمانه بجدوى التراث ــ قيماً ثابتة متحجرة ــ وظهور إيمانه هذا بتعمّد تقليد شعر الأولين مهما تكن درجتهم في الإجادة والتفوّق.

وفي ظننا ــ مع ذلك ــ أنه لو كانت الفرص قد تهيأت لأمثال الأسكوبي في عملية التأثر لسجل له التاريخ «شيئاً» أجمل مما تحفظه الكتب له، ولدخل في زمرة الرواة الذين تهمهم حيوية الأدب ونضارته ما كان متصلاً بما حوله ومستجيباً للنغمات الجديدة التي يفرزها العصر في تفاعله بثقافات الآخرين.

ولعل أحداً لا ينكر الدور العظيم الذي أدّاه السيّاب في حركة الشعر المرسل وقد رفع لواء الحداثة أو التحديث ــ إذا صحت الكلمة على الدلالة التي أقصدها ــ فمثّل الاستجابة التلقائية لمتطلبات العصر دون أن يفسد روح الشعر العربي أو يهجّنه. ولو عَنَّ لباحث مخلص أن يتدبّر إنجاز هذا الشاعر ــ ويذكر معه كثيرون منهم صلاح عبد الصبور الذي ودّع الحياة بدوره ــ لاقترح وضع مؤلف عن هؤلاء الشعراء العرب المحدثين الذين دقّ حسهم التاريخي ورهفت علاقاتهم الفنية إلى الحدّ الذي فرضوا فيه أنفسهم على من اتهمونا طويلاً بالسذاجة والسطحية والتنطع على أبواب التراث.

أذكر أن فيلمان Abel François Villemain الدارس الفرنسيّ كان واحداً من الذين تنبّهوا إلى قيمة التأثير والتأثر. وفي سنة ۱۸۲۷ هزَّ السوربون بفكرة مؤدّاها أنّ القرن الثامن عشر في جملته كان يتأثر بالعصور الوسطى بنحوٍ أو بآخر. وفي العام نفسه نادى جوته Goethe الألماني بضرورة وضع الأدب الشامل أو العام Weltliteratur على أساس أنّ الآداب العالمية متواصلة دائماً وأنّ بعضها يعيش على نضارة بعضها الآخر فيكتسب النضارة. وبعد ذلك لوحظ في ضوء عوامل حضارية معينة ــ منها ازدهار الرومانسية والدراسات اللغوية والتاريخية ــ أن النقاد أخذوا يميلون إلى توحيد مسارات الآداب الأوروبية الحديثة وإلى تنضيد المتشابهات فيها على أساس التواصل الفنيّ وظهور التجمعات التي تتأسس بالتقليد أحياناً والتأثير العاقل أحياناً أخرى.

ولكني لا أذكر منذ متى بالضبط شرع سانت بيف Saint-Beuve خلال القرن التاسع عشر ينبّه إلى خطورة التأثيرات الأجنبية في أدباء فرنسا، مع أنه كان من المؤمنين بالعبقرية الفردية وحدها. فقد دان للفكرة نفسها مئات غير هؤلاء الذين قالوا بالتأثيرات الأدبية المتبادلة في قضايا الفولكلور وقضايا العلاقات الأدبية بين فرنسا وألمانيا، أو بين إنجلترا وإسبانيا. وعكف آخرون على تأثيرات شيكسبير أو دانتي يرصدونها في الآداب العالمية، دون اتهام

أحد بالسطحية أو أَخْذ شاعر بأنه عالة على شاعر آخر[1].

وفي وقت من الأوقات أضحت اليونـان نموذج استقبـال للتأثيـرات الوافدة، ومع ذلك لم ينتقص أحدٌ حظها من الشاعرية على الإطلاق. بل لم يقف أديب محافظ فيها ـ كما وقف في السعودية عام ١٣٨٦ عزيز ضياء ـ ينعي حظ قومه لغياب الأدب فيهم والأدباء بعد تفشي الجديد. ويبدو أن عزيز ضياء لم يأبه بالزمخشري وحمزة شحاته وعبد الله بن إدريس وغيرهم ممن خاضوا جـدلية العصـر متمثلين أساليب المحـدثين في «تشعير» الـظواهر الاجتماعية وقضاياها، بل يبدو كأنه لم يضع يده على حقيقة إحساس شاعر كالقرشي ظن ـ وهو يمدّ يديه إلى خارج وطنه ليأخذ ـ أنه حبيس معزول فأنشد كاليائس:

عدت وحدي أعيش فوق البراكيـ ـن وأحـيـا هنـا حـيـاة الأسيـر

. . . .

عدت وحدي، كلا فهذا شقـائي عـاد لي إلْفُ وحـدتي واغتـرابي

ولولا امتلاكه تلك الطاقة المبدعة النهمة التي لا يكفيها ما تغتذي به، لتوقّف ولظن أنه ـ حتى في حماساته النضالية ـ يشبع غروره بالصراخ حتى لا يسمع أحد على الأكثر صدى صراخه داخل وطنه.

إنما كان أكبر من الخائفين على التراث، ولكنه أدرك أنّ في التراث وجوده وحداثته. ولقد وجد به، ويعيش فيه بمنطلقات عصره أو دفقات آنيته، حتى ولو لم يقل مثلما قال سعد الحميدين ـ الذي ربما تتلمذ على شعره ـ

---

(١) لتوثيق هذه المعلومات يمكن قراءة أيّ كتاب في «الأدب المقارن» ولكني أختار هنا كتاباً ألفه Ulrich Weisstein بعنوان:

Comparative Literature and Literay Theory, Indiana University Press 1973, pp. 167-252.

يصف نفسه بأنه «شيء» مختلف أو إسفنجة وجدت كي تمتص جميع الأشياء:

أنا لست الساحر يا ساده

أنا شاعر

والشاعر ـ في العرف ـ اسفنجه

تمتصّ جميع الأشياء!

وإنما أعلن أنه لا يجد حرجاً في الاعتراف بفضل خولة ودعد والمثنّى والمعتصم وأسامة بن منقذ. وقد ترتب على ذلك أن أصبح له من المعالم التراثية الموظفة فنياً على نحو جديد لم يظفر به شاعر عربي آخر تقريباً، واستحق ـ من هنا ـ أن يوصف بأنه الشاعر المحدث الذي لم تفقده تأثراته بالآخرين أصله.

وإذا كان يحسب على هذا الجيل شاعراً متقدماً، فينبغي ألا ننسى أنه طالع الحياة في النصف الأول من هذا القرن علماً بأن ثمة من يجعلون بداية عصر النهضة في جزيرة العرب بداية القرن، الرابع عشر الهجري، وهذا يعني أن القرشي كان أحد بناة النهضة الأدبية القائمة. ولم يستطع أحد أن ينال منه بالرغم من أنّ زميله الراحل محمد حسن عواد وجد من يأخذ عليه أمثال قصيدته «عكاظ الجديدة» لمجرد أنه يصطنع فيها التفعيلة أساساً للبناء الشعري، فيقول مثلاً:

إلى الخنساء قد هزّتْ روائعها

من التاريخ أجيالا

إلى النابغة الأعلى

إلى الضلّيل والأعشى

موائد من عطاء الفن نلمسها

وأخرى من عطاء الفكر قبل الفن ندرسها

وقارىء هذه الأسطر لا يحتاج إلى مَنْ يدله على قرب الشكل الفنّي هنا من الشكل الذي يتفرغ له أي شاعر محافظ، في حين تؤسس القصيدة

المطلقة ـ أعني المرسلة ـ على شكل لا يمكن إخضـاعه للنـظام البيتي الموروث. ومن ثم نجا القرشي ـ لفرط تنبهه إلى مسارات الحركة الشعرية خارج وطنه ـ من مثل هذه التهمة التي قد يرضى بها عوّاد بالرغم من أنه أحد السابقين إلى التحديث، أو ـ بعبارة أوضح ـ من تهمة البدعة التي تدين الحميدين وأمثاله!

ولعلنا نخلص من هذا العرض إلى أمرين: أن من الشعراء السعوديين من أغلقوا الباب على أنفسهم فتأخروا، وأنّ منهم من فتحوا ذلك الباب فتقدموا وحُمِد لهم صنيعهم إلا مَنْ وقف عند حد «التقليد الجديد» متعثراً فقيل فيه ما قيل.

(٢)

وإلى الذين قلّدوا فتعثروا أسوق مثلاً على حُسْنِ مآب الضاربين بسهامهم في حلبة التواصل الفنّي الذكيّ. وليس يعنيني المتجمدين الثابتين خلف الأبواب الموصدة، فهم ـ على التخصيص ـ محدودو الوعي ناقصو ثقافة.

ثمة شاعر عظيم ـ لعله يذكر في أوروبا ضمن أعظم الروّاد ـ تأثّر ضرباً من الشعر العربيّ في الأندلس. والمتقنون للإسبانية واللاتينية يقولون إنه أفاد أيضاً من إدمانه التأمل في الأزجال التي أنشدها أمثال ابن قزمان، فوضع في أرض أوروبا بذور ما يسمى بالحبّ النبيل أو شعر الملاطفات الغرامية Poésie Courtoise. وكان لرحيله إلى بلاد الشام واشتراكه في الحروب الصليبية الأولى، أكبر الأثر في تعميق فكرته عن الحبّ النبيل، لأنه كان في الحقيقة صورة متحضرة للغزل العذري المعروف في تراثنا الشعري.

أما هذا الشاعر الأوروبي المرموق فهو الأمير الفارس جيّوم التاسع دوق أكويتانيا وغسقونيا وصاحب بواتييه بجنوب فرنسا (١٠٧١ ـ ١١٢٧) وعنه قال

نيكل A. R. Nykl «إن ذلك الشاعر الأمير المتأثر بالأدب العربيّ افتتح عهد ازدهار الشعر في برقانس»[1].

وأصل هذا الشعر أغاني الطروبادور، وهؤلاء هم أصحاب «الحكمة المرحة» و«النبل والشهامة» والشعر الذي يبتعد كثيراً عن الشعر اللاتيني بشكله وموضوعاته ومعانيه. وقد صاحب جيّوم عباقرة آخرون نذكر منهم ــ دون أن يحرج ذلك أحداً ينادي بغلق الأبواب خشية البدع ــ ماركابرو وسيركامون ودي أفران، وجميعهم تأثر بموشحات العرب وأزجالهم شكلاً ومضموناً إذا جاز الفصل بين الشكل والمضمون!

وإلى إليانور ابنة جيّوم التاسع يرجع الفضل في رحلة شعر أبيها ونظرائه إلى شمالي فرنسا. وقد دأبت على إغراء الطروبادور الذين اجتمعوا حولها بإنشاء قصائد هذا الشعر النبيل، فلما صارت ملكة لانجلترا صحبها هؤلاء إلى قصرها الجديد وأثروا في ريتشارد الأول وفردريك الثاني وبيدرو الثالث، وكلهم من ملوك أوروبا الكبار.

وفي آخر بحث عن التأثير والتأثر كُتِبَ ــ تحت إشرافي العلمي ــ بالعربية تمكنت الدكتورة ليلى حسن سعد الدين من أن تبرهن على أن أصول شعر الأرانين Sonnets الذي ابتكره بتراركه في القرن الرابع عشر (١٣٠٤ ــ ١٣٧٤) إنما مرجعه إلى العباس بن الأحنف بوساطة الوشاحين والزجالين في إسبانيا. فوضعت بذلك نتيجة مهمة تتلخص في أن عملية التأثير والتأثر ــ عندما تصبح تفاعلاً إيجابياً ذكياً ــ تزيد العمل الأدبي ثراء، وتمدّ فيه امتدادات متنوعة. ولا نكون من هنا في حاجة إلى تقويم التفاعل فحسب، بل أيضاً متابعة آثاره أو رصد تحوّلاته.

---

(١) Hispano-Arabic Poetry and its Relation with the old Troubadours, Baltimore 1946, p. 130.

ومن الممكن إذا سلمنا هنا بأنّ الدكتورة ليلى أحكمت العلاقة بين العباس والطروبادور ـ عبوراً بالوشاحين والزجالين من حيث كونهم وسطاء ـ أن ندرك أكثر من ذي قبل قيمة الآداب العالمية وهي تتمثل التمثل الطبيعي لأية مؤثرات مجدية[1]، ونودّ بالتالي لو عقدت الدراسات المسهبة في تقويم عمليات التفاعل بيننا وبين غيرنا، حتى وإن افتقد أكثرنا المعارف اللغوية التي تقتضيها تلك الدراسات.

على أنه ينبغي أن نعترف بأن إيطاليا كانت أول الدول التي استجابت لحركة العباس النبيلة في إطار العشق البلاطي المهذب ـ وكان هذا ينشد غزله لهارون الرشيد ورجال حاشيته ـ وتابع فيها بتراركه عملية جيوم التاسع وابنته، وهذه تبناها بحماسة الفونسو العاشر الملقب بالحكيم (١٢٢١ ـ ١٢٨٤) حيث جعل بلاطه ساحة تسمع فيها أناشيد العشق، وتناقش في الوقت نفسه قضايا الفكر والفن باللاتينية والعربية على حدّ سواء.

وهنا لا بد من ذكر دانتي (١٢٦٥ ـ ١٣٢١) قبل بتراركه، فبفضلهما اكتمل فنّ الأرانين أو السونيتات دون مشاحة[2] وباعتراف معظم الدارسين أصاب الإطار الإيطالي للإرنانة Soneto أو Sonnet بعض التعديل، وإن بقي عموماً في بعض أطر الموشحة الأندلسية، وظل المحتوى عباسياً دائماً. دليل ذلك ما صدر عنه بتراركه نفسه في أرانينه التي تجاوز الثلاثمائة، ثم ما ابتكره للإنجليز شاعرهم تشوسر مسترفداً أغاني البروفنساليين من الطروبادور.

وعلى أي حال لنسمع إلى واحد من هؤلاء ـ أرنو دانييل ـ وهو يعرض للحرمان شرط الحب الأول عند العباس، وللوشاية التي قد ينغص بها الرقيب حياته عليه:

الرغبة التي تجتاح قلبي

---

(١) انظر كتابي «الأدب المقارن» ١٥٠ وما بعدها، ط. القاهرة ١٩٨١.

(٢) Encyclopedia Britanica, v. 6, p. 351.

لا يستطيع الواشي الذي تكلفه كلماته الشريرة روحه
أن ينتزعها مني
وإذ لا أجرؤ على قرعه بالعصا
أروح أستمتع بعيداً عن لحظ أي رقيب
بسعادة الحبّ في أيّ بستان
أو غرفة

ويتكرر هذا المعنى، أو فلنقل تلك الأبعاد العشقية عند آخرين على رأسهم جيوم نفسه ودي فنتادور وماركابرو، وإذا كلها ـ بعيداً عن مقولة تـوارد الخواطر ـ لا تخرج عما خطط له العباس الذي قال:

ونخشى الـوشـاة فمـا نستـطيـع ... نهـادي الـذي بيننـا في الكتب
سـأسـتـر والسـتـر من شيـمـتي ... هـوى مـن أحب بـمن لا أحـب

وتلك حيلة قديمة لدى العشاق، ولكن العباس طرحها بين واحدٍ من أسباب الحضارة هو الرسائل المكتوبة، فلم يندّ عنها أرنودانييل ومن لفَّ لفَّه حتى قال أحدهم:

إنني أمنحك مالاً
لتحمل رسالة عشق خفيفة
ونادراً ما أقدم توسلاتي
إلى آخر

وكان العباس قد أبدع في هذا الباب، ومن ذلك قوله:

وكلمـا جـاءني الـرسـول لهـا ... رددت عمـداً في طـرفـه نـظري
تـظهـر في وجهـه محـاسنهـا ... قـد أثـرت فيـه أحسـنَ الأثـرِ
خـذ مقلتي يـا رسـولُ عـاريـةً ... فـانظرْ بهـا واحتكم على بصـري

وحرص في الوقت نفسه ـ من حيث يحرص على وضع قاعدة ثابتة في العشق ـ على الكتمان. ودعاه هذا إلى أن يكني عن صاحبته بلفظ المذكر من قبيل سيدي أميري ومولاي، وكثيراً ما ناداها بياعسلي وسكري . . .

مــرحـبــا والله حــقــا بــحــبـيـبــي وأمــيــري
وبــمــن شــوقــي إلــيــه شــف جهــري وضـميــري

فجاراه أحد الطروبادور بقوله ضارباً عرض الحائط بما أصيبت به المرأة الغربية من وسائل الزراية والاحتقار في قومها:

كم هو غال عندي سلطانك
يا سيدتي
أنت سلبتني قلبي
بحديثك الشائق الحلو

ولم يعد يخيفه قط أن يردد:

سيدتي إني أخضع لك
وأنت الأرقّ وأنت الأجمل
وكم تصبحين نبيلة
إذا لم تجودي عليّ

وكان العباس بن الأحنف قد أعلن خضوعه لفوز صاحبته مئات المرات من قبل، وصرح بأنه قضي عليه أن يغدو عبداً لا سبيل إلى عتقه:

الحبُّ سخرني لكم
تسخير عبد ليس يعتقْ

وأما الوفاء والإخلاص، والنظرة الأولى، والسعادة والحزن بكل أسباب الحرقة واللوعة والبكاء، فقد توجها العباس بالشهادة:

فلئن هلكت لتصبحنَّ أثيمة

ولأرزقنّ شهادة المتشهد

في حين عرض لها ريمبو دي فاكيرا بنوع من التأويل يمليه عليه ردّ فعل المؤثر:

سيدتي الجميلة

إنني أسلم لك نفسي

ولن أعرف أي نعيم

ولكن تكونين أكثر الناس غدراً

إذا مت بسبب إخلاصي

ولعل دي فنتادور كان أكثر قرباً إلى العباس وأشد اتكاء عليه، وإن بدا لبعضنا أنه متمرد عليه بنحو أو بآخر، يقول:

أجمل النساء أحبها

وقلبي يتنهد

فلقد أسرني الحب

وألقى بي في سجنٍ مفتاحه الرحمة

والرحمة تضنّ بها سيدتي

ومهما يكن من شيء فإن تلك المقارنات تحاشت ــ برغم التعجّل فيها ــ إيراد أيّ حكم تقريبي أو أيّ تقويم فجّ. وقد راعت بقدر الإمكان ظروف النصوص المختارة، وفي الوقت ذاته لم تسجل الكثير من الملحوظات التفصيلية. وكان باستطاعتنا ــ لتأييد وجهة نظرنا في شرعية التأثر وضرورته ــ أن ندعمها بتأثيرات أخرى بلغت حدَّ التقليد المتقن في كتاب «الحب النبيل» الذي ألفه خوان رويث كبير أساقفة هيتا ــ ت **١٣٤٣** ــ ناهباً العباس ومحتذياً

من ناحية أخرى ابن حزم في كتابه «طوق الحمامة»[1] لولا أنا نخشى الخروج إلى مباحث أخرى يفرضها البحث التقارني. وهنا نعود إلى ما بدأنا به هذا الفصل، وهو ما قاله المسعودي متسائلين: أتراه كان يفكر في مثل الشمولية التي طرأت بخاطر جوته وهو يحلم بالأدب العام؟

لا نظن...

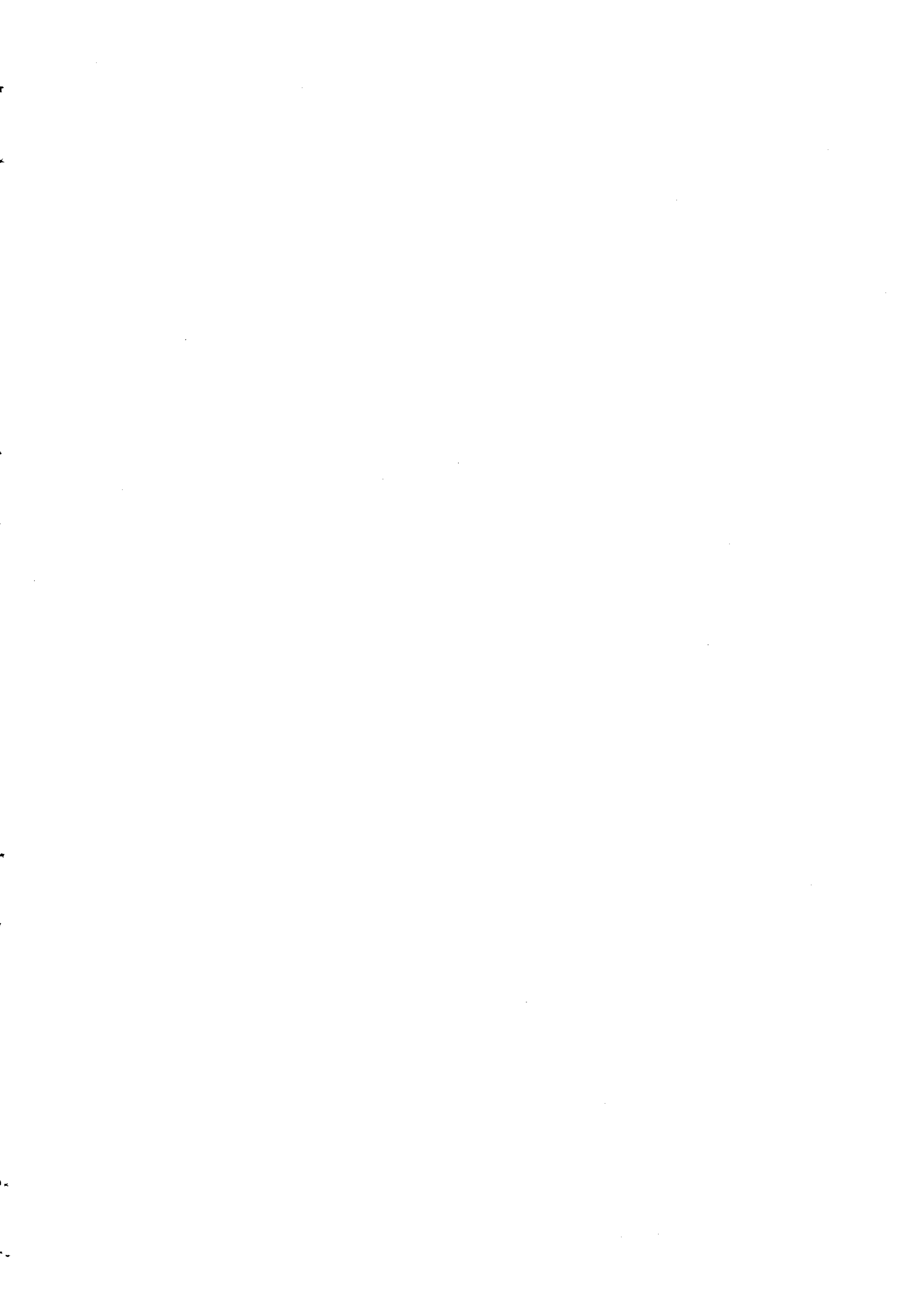
ولكن قد يكون طريفاً حقاً أن نختم بقوله ــ بعد أن دخل حضارياً في صميم التاريخ ــ إن أبا الرومان ورثة الإغريق في الحضارة هـو روم بن سماحلين ابن هربان بن عقلا بن العيص بن إبراهيم عليه السلام[2]. فكأن العالم واحدٌ عنده، وكأن البشر أمة لها ما يمكن لأيّ فردٍ فيها أن ينتفع به دون حدود. والشرط الوحيد الذي نشترطه في ممارسة هذا الحقّ هو أن نعمل، ونراقب الآخرين لنرى ماذا يعملون.

أما أن نصادر العلاقات في مقارعة غير مجدية، فهذا أمر يرفضه البحث الدقيق. فضلاً عن أن التواصل البشري ــ على مستوى الفكر والفن ــ لا ينكر أحدٌ قطُّ جدليته. ومن قبل قررته الأساطير بدون دليل مؤكد، وأما اليوم فالأدلة الواضحة كثيرة والحمد لله!

□ □ □

(١) Americo Castro: A Structure of the Spanish History, Princeton University Press 1954, p. 394.

(٢) مروج الذهب ١: ١٩١.



الفصل الثاني

في تاريخ الشعر

(١)

الشعر في الأساطير هو الأساطير نفسها، والشاعر ـ قبل أن يغدو فناناً ـ كان الساحر العرّاف الذي يتنبأ ويحكم، ووصف في تراثنا بأنه النبـيّ حتى تكسب بشعره. وعند الإغريق قيل إن الشاعر هو الكائن الأثيري الملهم ـ وليس الفنان المتخيّل ـ الذي تبث الآلهة حديثها على لسانه «وكما أن الكهنة الكورينطيين لا يكونون بعقلهم عندما يرقصـون، فكذلـك الشعراء الغنائيون لا يكونون بعقلهم الكامل عندما ينظمون أشعارهم»[١].

على أن تلك مرحلة حضارية أولى عاش فيها الشعر بالأسطورة، وبها تحددت معالمه وسُبِرَت أغواره، ثم فيما خلفته من آثار سمعنا عن شياطين الشعر وعبقر الشعراء. ولقد ذكر ابن رشيق أن الشاعر «وإن كان فحلاً حاذقاً مبرّزاً مقدّماً» لا بد له من دواعي الإثارة اللازمة[٢] والدواعي تعني ـ عنده ـ التهيّؤ أو تقمُّص حالة الشعر بركوب ناقة في الخلاء مثلاً، أو شرب النبيذ، أو الاضطجاع على نحوٍ معيّن. وأذكر أن بول فاليري شاعر فرنسا الكبير، كان

---

(١) ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ٢٠، بترجمة محمد يوسف نجم، ط. دار صادر بيروت ١٩٦٧، ولقد حدد القرآن الكريم وجهة النظر الجاهلية على قاعدة وجود الرئيات، وذلك في قوله تعالى: ﴿هل أنبئكم على من تنزل الشياطين﴾ يقصد تلك التي طالما أوحت للشعراء ما اعتادوا أن يصدروا عنه.

(٢) أنظر «العمدة» ٢٦، ط. هندية، ١٩٢٥.

إذا أراد إيقاظ «حسّه الفنّي» عمد إلى استيعاب أعقد المسائل العقلية والفلسفية!

ويعني هذا أن مبدأ «الإلهام» أو «النبوّة» أو «الكهانة» تحوّل إلى أسلوب تمرُّس أو طريقة احتشاد. وقد احتاج هذا التحوُّل إلى تغيّرات حضارية معقدة انفصلت في أثنائها الأسطورة عن الشعر ـ وإن أبقت على رموزٍ لها وإشارات في قوالب نمطية ـ وجعلت واحداً مثل كيتس، وهو مَنْ هو في مضمار الشعر الإنجليزي ـ يؤكد أن الشعر ليس إلاَّ حرفةً لها مقوّمات كل الحرف. وكان إذا أراد الاحتشاد لنظمه قرأ شيكسبير، وخطط على أشعاره، وهمَّش، ووضع الأقواس[1]. في حين عمد شيلي ـ وهو الرومانسي الأكبر ـ إلى التعبير عن نظراتٍ فكرية من أجل هدف معين[2]. وقرر ماتيو أرنولد (١٨٢٢ ـ ١٨٨٨) بوضوح أن الفكرة هي كل شيء في الشعر، في حين أقدم إليوت (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) على استبدال المعادل الموضوعيّ بتلك الفكرة مستبعداً كل آثار الذاتية، أو عناصر الشخصية المرتبطة بالوهم والحدْس والتجليات الصوفية الباهرة!

ولقد يعنّ لأحدنا اليوم أن يسأل ـ وهو يريد أن يعيّن الوظيفة التي يؤديها الشعر بعد تخلّي الأسطورة عنه ـ ماذا يسفر عنه تاريخ التراث النقدي لتأكيد ذلك النظر، أو بم يفيد التقصّي الدقيق لشعرنا ابتداء من الجاهلية وحتى عصرنا هذا، في معرفة خط سير الشعر؟

والإجابة ـ باختصار ـ معرفة العلم بالشعر. وتلك صيغة اصطلح عليها النقاد وبعض الفلاسفة والعلماء المسلمين كالفارابي وابن الهيثم وابن سينا، وكانت بدايتها ـ على أكبر الظن ـ فيما كتبه ابن سلاّم عن مفهوم الشعر لأول

---

(١) أنظر «الأسس النفسية للإبداع الفني» لمصطفى سويف ٤٢، ط. المعارف بمصر، ١٩٥١.

(٢) يبدو ذلك واضحاً في مسرحيته الشعرية «بروميثيوس».

مرة[1]. وبطبيعة الحال لم يقصد إلى «أوليات» الشعر العربيّ، فهذا لم يكن في حسابه ــ ولا حتى في حساب أحد غيره ــ لأنه كان مشغولاً كما شغل خَلَفَهُ بالوضع الذي أفسد صحيحه، و باضطراب روايته الذي نهض سدّاً منيعاً أمام أية محاولة جادة للتوسع في متابعة أصوله. ومن ثم لم يهتم أحدٌ بما قاله أبو عمرو بن العلاء عن نبوّة الشعراء الجاهليين، مع أنّ هذه المقالة وحدها كانت تلخص رسالة الشاعر القديم أو تبين أنه كان في خدمة مجتمعه على طول الخط. وأما قضية الجن ــ سكان عبقر ــ فقد أثيرت على نحو أبعدها عن الحكمة التي ينتفع بها الناس في حياتهم!

ويبدو أن القرن الرابع الهجري لم يستطع أن يتخلص من النظرة السلفية لعلم الشعر؛ فبقي عند ابن طباطبا العلوي المتوفى سنة **٣٢٢** وعند الفارابي المتوفّى سنة **٣٣٩** ــ وكان صديقاً للمتنبي في بلاط سيف الدولة ــ جزءاً من علوم العربية التي أحصاها السكاكي بسبعة في كتابه «مفتاح العلوم». ولهذا غابت الوظيفة الاجتماعية للشعر، وإن فُهِمَ أنها تعليمية أو توجيهية في الجملة. وإلاّ فماذا تعني كل تلك الأوصاف والتشبيهات والحكم التي تضمنتها الأشعار الجاهلية «في خُلُقها وخَلْقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت» وأُريدَ أنْ يُحْتَذَى بها مع استبعاد أسباب الشر، لأنها على ضدّ خلال الخير ــ كالبخل والخيانة والكذب ــ فيقع من ثَمَّ الذم[2].

لكن الأصمعيّ سبقه إلى القول إن «إن الشعر نكدٌ بابه الشر، فإذا دخل في الخير لان»[3] وكأنما أراد أن يؤكد أن وظيفة الشعر كانت في الجاهلية إخافة الخصم أو تهديد العدو على حساب المضمون الأخلاقي مهما تكن

(١) طبقات فحول الشعراء ٨، ط. دار المعارف.

(٢) عيار الشعر ١١ ــ ١، بتحقيق الحاجري وزغلول سلام، ط. التجارية.

(٣) الموشح للمرزباني ٨٥، ط. دار نهضة مصر، ١٩٦٥.

أبعاده ومستوياته. ولهذا السبب ــ أقصد اختلاف قيمة الشعر الأخلاقية بين الجاهلية والإسلام ــ حرص أبو بكر محمد بن يحي الصولي المتوفًى سنة **٣٣٥** على أن يبعد عنصر الدين عن الشعر، وهل يمكن أن ننسى قول رسول الله صلى الله عليه وسلم «إن من الشعر لحكمة»[(١)]؟

فلا عجب أن يؤثر ابن طباطبا رواية أبيات الحكمة ــ وما في مستواها ــ على أساس أنها وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين «أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة الدقيقة، تجب روايتها والتكثر لحفظها[(٢)]، يقول النمر بن تولب وقد أوفى على الغاية من الإحكام واستيفاء المعاني:

يـودُّ الفتى طولَ الـسـلامة جـاهداً　　　فكيف ترى طول السـلامة يفعـلُ

ومن قبله قال زهير بن أبي سلمى:

ومن يجعل المعروف من دون عرضه　　　يَفِـرْه ومن لا يتق الشتـم يشـتم

وقال غيرهما الكثير الذي يلتقي به عند مختارات ابن قتيبة فيما وضعه ضمن الذي حسن لفظه وجاد معناه، والذي جعله يحمل على قول المثقب العبديّ[(٣)]:

تقــول وقــد دَرَأْتُ لهــا وضيني　　　أهــذا دِيــنُــهُ أبــداً وديــنــي

أكــلَّ الــدهــرِ حِــلٌّ وارتــحــال　　　أمــا يُبْـقـي عـليَّ ولا يـقـيـنـي

وكان لم يعجبه أن يصدر الشاعر بلسان ناقته عن مجازٍ يبتعد عن الحقيقة على ذلك النحو المغلق بعيد الإشارات، فحدَّد الغاية من الأوصاف التي يقدمها أي شاعر بقيمة عقلية تعتسف الصدق في تسلسل موضوعات القصيدة

---

(١) راجع أخبار أبي تمام ١٧٤، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧.

(٢) عيار الشعر، ٤٩، ٥٣، ٦٧، ٨١.

(٣) السابق ١٢٠.

وأفكارها. ولقد حاول أن يقترح بعض الأمور التي قد ينتفع بها عالم الشعر من جرّاء الإلحاح عليها، وأن يبيّن النواحي التطبيقية لبعض المقولات النظرية التي ساقها في ثنايا بحثه في العلاقة بين اللفظ والمعنى، وعن دور الاعتدال في تحقيق الجمال ـ وهذا ضروري لأن الشعر عنده نتاج الوعي لا الحدْس ولا التلقائية ـ بجانب الاعتداد بالموروث، وتأثير الشعر جملةً في سلوك الناس، ونحو ذلك.

ويمكن القول بعد هذا إنَّ ابن طباطبا ـ مهما تكن قيمة تحديداته أو نظراته في الشعر ـ كشف لنا عن أمرين مهمين هنا: أنَّ الشعر ليس إلهاماً، وأنه قوة تعليمية أو تثقيفية تقصد إلى الحقيقة. وفي الطريقة التي تتبَّع بها عيوب الشعراء مهدِراً قيمة الخيال الشعري، بدا الشعراء كاملي الوعي وهم ينشدون الأمراء وعامة الناس جميعاً. ولعل هذا هو ما يجعلنا نتصوّر حركة الحياة فيهم، أو تحوّلها بالشاكلة التي دفعتهم إلى أن يوجهوا فنهم إلى إرضاء الجزء الواعي من الإنسان، مبتعدين تماماً عما قد يُظَنُّ أنه مناط الوهم أو الهجس. ولم يعد الفن عندهم ـ بالتالي ـ أداة سحرية أو وسيلة إيقاع بالآخرين، وما أحسن تلك الأبيات التي قالتها جنوب أخت عمرو ذي الكلب الهذلي وأفعمت صدقاً لا مراءَ فيه:

فأقسمت يا عمرو لو نبّهاك ... إذن نبّها منك داءً عضالا
إذنْ نبّها ليْثَ عرّيسةٍ ... مقيتاً مفيداً نفوساً ومالا
وخَرْقٍ تجاوزت مجهولةٍ ... بوجْناءَ حرفٍ تشكّى الكلالا
فكنتَ النهارَ به شَمْسُها ... وكنتَ دجى الليل فيه الهلالا

يقول ابن طباطبا معتداً «تأمل تنسيق هذا الكلام وحسنه، وقولها ـ أي قول الشاعرة صاحبة تلك الأبيات ـ مقيتاً مفيداً، ثم فسرت ذلك فقالت نفوساً ومالا، ووصفته نهاراً بالشمس وليلاً بالهلال. فعلى هذا المثال يجب أن ينسّق

الكلام صدقاً لا كذب فيه، وحقيقة لا مجاز معها فلسفياً»[١].

ولسنا مع ذلك الناقد على أية حال، فهو إنما يتأمل الشعر في ذاته ويبيّن لنا دور العقل عندما يجعل منه طاقة فاعلة في الموقف الذي يرصده الشاعر على قاعدة التناسب أو الاعتدال بين عناصر القصيدة. وأما نحن فنرى أن الأساس الأخلاقي الذي يعتدّ به مقترناً بالحقيقة النافرة من المجاز، يخرج أيّ شعر جميل ــ كغزليات عمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد ــ من دائرة الحكمة المتقنة إلى ما سماه بالأشعار المموّهة «التي تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً، فإذا حُصِّلت وانتقدت بهرجت. . . ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه»[٢]. ومن ناحية أخرى نسقط أشعاراً أخرى لا يمكن أخذها بمقاييسه. من ذلك قول لبيد بن ربيعة في ميميته الشهيرة، بعد المقدمة التقليدية، وذكره لنوّار التي قاطعته فشغل نفسه عنها بسمره مع صحبه وغزوه من أجل أهله:

ولقد حميتُ الحيَّ تحمل شكَّتي	فَرْطٌ وشاحي إذْ غدوتُ لجامُها
فَعَلَوْتُ مرتقباً على ذي هبْوَةٍ	حرجٍ إلى أعلامهنَّ قتامُها
حتى إذا ألقتْ يداً في كافر	وأجَنَّ عوراتِ الثغور ظلامُها
أسهلتُ وانتصبتْ كجذعِ منيفةٍ	جرداءَ يحصر دونها جرّامُها
رفَّعتُها طَرْدَ النعام وشلّه	حتى إذا سخنت وخَفَّ عظامُها
قلقتْ رحالتُها وأسبَلَ نحرُها	وابتَلَّ من زَبَدِ الحميم حِزامُها
تَرْقَى وتطعن في العنان وتنتحي	وِرْدَ الحمام إذْ أجَدَّ حِمامُها

فليس هنا المعنى الأخلاقي الذي يقصده ابن طباطبا، ولا نستطيع مع ذلك أن نضعه ضِمْنَ ما استكرهه حتى ولو كان فيه ما حسنت صياغته. غير أننا

(١) عيار الشعر ١٢٧.

(٢) عيار الشعر ٧.

نسأل: إذن في أيّ مستوى توضع تلك الأبيات وهي في مجملها صورة ذاتية لفاتك مغوار وجواد يهرع للناس بالدفء والنحر إذا هبّتْ رياح الشمال؟

نقول في مستوى أرفع الشعر، لا من حيث أنها صاغت التجربة في معانٍ يمكن نثرها ــ من وجهة نظر ابن طباطبا لتحديد هدفها التعليمي ــ وإنما لأنها صوَّرت قضية بمجازات حصرت الفكر الشاعري بين قطبَيْ المفارقات العاطفية والتحديدات الإرادية، ويمكن بهذه الطريقة أن نعرف قيمة أن يقول الشاعر «حميت الحي» و «فَعَلَوْت مرتقباً» و «أسهلت» و «رفَّعتها طرد النعام» ليرسم فرسه الفرط المتوثبة والمبتل حزامها بالحميم أي العرق، من أجل تحقيق عمل بطوليّ يرضي قبيلته. ولم يضيعه قط طغيان «الأنا» في الذاتية الكاملة، لأنه جعل لها مردوداً اجتماعياً لم يفطن إليه ابن طباطبا قط.

كذلك تضيع الأخلاقية مع الصدق الذي يقترحه في معظم شعر أبي تمام، مع أن هذا الشاعر كان بوق عصره، أو فلنقل كان «حكيم المعاني» بمعنى الشاعر القضية أو شاعر الموقف الذي يتغنَّى بمجد الإنسان البطل، يقول في المدح:

هُـذِّب في جنسه ونـال المـدى بـنـفـسـه فـهـو وحـدَه جِـنْسُ
يـشتـاقـه مـن كـمـالـه غَـدُه ويكثـر الـوجْـدَ نـحـوه الأمسُ

فيفارق الماضي ــ برفض التزامه ــ ويبدع في الحاضر بإرادة على تشكيل التراث بالطريقة التي لا تجعل شعر العصر ديواناً للجاهليين يجمع فيه مآثرهم على النحو الذي أغضب نقاده عليه، ولعله أغضب ابن طباطبا أيضاً فيما بعد بمثل قوله:

الشـرق غرب حين تلحظ قَصْـدَه ومخَـالِفُ الـيمـن القـصيِّ شـآم

يهـدم فيه العـلاقات الـطبيعيـة بين الأشيـاء، أو فلنقـل يـدمّـر المعـرفـة الإنسانية بتأسيسه معرفة شعرية من نوع جديد اعتاد أن يقصد به إلى العقول

بازْوِرَارٍ عن العاطفة؛ فشعره لا يدغدغ الحواس، ولا يتجه إلى الثوابت الوجدانية التي تعتمد الصدق والاعتدال:

ولكنه صوبُ العقول إذا انْجَلَتْ   سحائِبُ منه أعقبتْ بسحائب

(٢)

والآن يحقّ لنا أن نتوسع في فَهْم ابن طباطبا العلوي، لا من حيث إنه كان ـ على وجه التقريب ـ أول الذين كتبوا في حدّ الشعر، ولكن لأن آراءه تنطوي على مقدارٍ غير ضئيل من نفاذ البصر، فضلاً عن أنها دعمت بنظرات للجاحظ وابن قتيبة.

واللافت أن ذلك الناقد الذي اعتمد الذوق والإدراك غير المتحيز، تمكن من أن يثير عليه الآمدي المتوفَّى سنة ٣٧٠ فوضع «نقض عيارالشعر». كما يبدو أنَّ قدامة بن جعفر كان يتعقبه، وإن خالفه في أمورٍ أهمها رفض مبدأ الصدق ـ فعنده أعذب الشعر أكذبه، أيّ ما يخرج منه على الواقع المنظور ـ فضلاً عن أن ذلك المبدأ المتغيّر عند ابن طباطبا بفعل الحداثة التي يعترف بها، تحجّر عند قدامة حتى لقد وصف من هنا بأنه كان ممن هوّنوا من قيمة الشعر المحدث؛ فقد رأى في تغيّراته مجرد عوارض[1].

وإذن فقد ظل ابن طباطبا المخطط الأول لنقد الشعر، والمحدّد اللامع لمفهومه، وعلى يديه تحدّدت وظيفته على نحوٍ ما. وما زاده الآمدي عليه من حيث هو أكبر ناقدٍ في القرن الرابع ـ ويكفي أن تعقب ابن طباطبا وقدامة وقرر في الوقت نفسه أن النقد علم يعرف به الشعر ـ لم يصل به إلى لبّ المشكلة، أو جوهر الشعر في النظر العربيّ حتى عصره!

---

(١) راجع الدكتور إحسان عباس في «تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري» ٢٠، ط. بيروت، ١٩٧١.

ماذا نعني؟

أترى نرمي إلى محاسبة هؤلاء جميعاً على تجاهلهم عملية التصوير سدى الشعر ولحمته ـ ونحن نعلم أن الآمدي اهتم بالاستعارة مجاوزاً عناية ابن طباطبا بطريقة العرب في التشبيه ـ أم نخضع لحاجة الكتاب الذي بين أيدينا فنسأل: لماذا وقف الجميع عند المادة الشعرية من الخارج، ولم يستبطنوها من أجل إعادة التحديد أو مراجعة المفهوم؟

وهكذا يستقيم الحدّ الجامع المانع للشعر، ويستبعد تعريف قدامة له ـ وهو الكلام الموزون المقفّى الذي يدل على معنى ـ لقصوره أو لنقصه أو لأنه ليس المعاني التي عني بها النقاد في مجال الموازنات والكشف عن السرقات، وحصر الموضوعات التي طرقها الشعراء إما من خلال الموازنة التطبيقية المعللة وإما في أثناء الصفات أو الخصائص الشعرية التي يقتضيها الحكم بالجودة أو بالرداءة.

وحتى في عمليات الإحصاء التي تتم دون وعي أو قصدٍ من أي ناقد، لم يتنبه الجميع إلى أن المادة الشعرية التي بين أيديهم ـ سواء أكانت لعلقمة الفحل وأضرابه الجاهليين أم بشار بن بردٍ وأصحابه المسلمين على مدى العصور ـ لا تخرج بأي حال ومهما تختلف وجهات النظر فيها عن أن تكون موقفاً ملتزماً. وهذا الموقف الملتزم يؤكد أنَّ كل حكم أخلاقي كحكم ابن طباطبا ـ وليس كحكم قدامة ـ ينبغي أن يبحث عن طبيعة المادة الشعرية.

وإن الكيفية التي عالج بها الشعراء تلك المادة حدّدت وظيفتها على نحوٍ يقرر أن هؤلاء الشعراء كانوا مسؤولين أولاً وأخيراً عن استمرار الحياة وهم فيها إما مشاركون في السلطة وإما مناوئون لها. بمعنى أنَّ الشاعر كان دائماً عضواً فاعلاً في التنظيم الاجتماعي أو في هيكله العام، وكان يتمتع ـ ووراءه تراث طالما وضعه في القمة كما ذكرنا وكما سنرى فيما بعد ـ في التسلسل الهرمي

لذلك الهيكل بالقدرة على الحركة المسؤولة، أو بالقدرة التي ترتبط عضوياً بمجموعة واجبات يرى أنه لا مفرّ من أدائها.

كان الشاعر الجاهلي ــ فيما نعرف جميعاً ــ بوقاً للقبيلة، وقد سجّل بشعره عمليات نموها، كما كرّس سياستها، وندد بخصومها في سبيل تأمين مستقبلها.

وفي إبّان الدعوة كافح ونافح، ثم سار في ركْب الفتوح قبل أن تنقسم به الأحزاب وأبّاق المسلمين. ورأينا لأول مرة شعراء آل البيت كالكميت والسيد الحميري، كما رأينا شعراء الخوارج من أمثال قطريّ بن الفجاءة. وحدّد هؤلاء في صياغاتهم الشعرية معانيهم لا على سداسية قدامة المعروفة[1]، ولكن على أساس كونها مسخرة لغرض واحدٍ هو المقاومة، وقيمة المقاومة الشعرية يحددها إتقان الصنعة ــ على ما نرى عند الحميري ــ أو نجاح الشاعر في التصوير الذي يشجب مبدأ الصدق عند ابن طباطبا.

والمقاومة درجات أوَّلها الاحتجاج والجدل الفكري، وآخرها الثورة، وطالما امتلأت أيام العرب وأشعار الصعاليك وخوارج المسلمين وصنائع الشعوبية وفلول الباطنية ــ طوال العصر العباسي الأول ــ ثم أشعار أبي تمام والمتنبي وأسامة بن منقذ بهذه النغمات والإيقاعات الهادرة بتصحيح الموقف أو بالترويج له. وفي الصور وحدها ــ كما عند أبي تمام ــ أودع الشعراء حقائقهم الذاتية في إطار الانتماء الكامل للمجتمع أو لشق منه أو للدولة كلها.

ولعل هذا الطرح الجديد ــ في ضوء ما ألمح إليه ابن طباطبا وصحبه ــ يؤدي إلى نتيجة جديدة يجب أن تأخذ حقها من العناية منذ الآن طالما أردنا وضْع الحلول لأغلب المشكلات المهمة في نظرية الشعر.

---

(١) تلك كانت قسمة منطقية بمقتضاها، رأى قدامة أن معاني الشعر هي المديح والهجاء والرثاء والوصف النسيب ثم التشبيه (كذا) وصفاتها الموجبة سبع والسالبة سبع أيضاً!

لِمَ كان شعرنا كلّه غنائياً خطابياً؟

أتُرى كان من سنن الشاعر الصحيحة أن يذكر قومه أو نفسه وهو يمدح الملك الجاهلي أو الخليفة المسلم وأميره وقائد جيوشه؟

لماذا كان الشاعر يطيل مقدمة قصائده ـ الأطلال والرحلة ووصف الناقة ـ ويكتفي بقليل الأبيات فيما قصد إليه؟

وهذا الغزل الذي أكثر منه الشعراء ـ وبخاصة المتأخرون منهم كالمتنبي ـ هل هو غزل حقيقي أو هو رمزٌ لشيء آخر يهتم به الشاعر أو الشعراء؟

ثم هل فكر أحد في هيكل القصيدة العربية، وبرّر التزامها في كلّ عصور ازدهارها وانحدارها بالشكل العروضيّ الذي يفرض التقفية؟

أسئلة وأسئلة كلُّها تُلتمس إجابتها في حماسية المادة الشعرية عند العرب ـ وأبرز مجموعات الشعر قديماً كانت كتب الحماسة ـ ودورانها في فلك المسؤولية والالتزام. وغير ذلك من «الموضوعات» كان جانبياً أو هامشياً، أو مما يدرج في باب المعتقدات والأفكار السابقة على الشعر أو الغريب عنه!

وإذا نحن تابعنا البحث في طبيعة الشعر احتجنا ـ حتى قبل الإجابة عن الأسئلة التي طرحناها ـ إلى تفنيد دقيق للدعاوى الباطلة التي ترد في مجال النقد. فالشعر ليس هو الكلام الموزون المقفّى الذي يدل على معنى، وتقويمه قد لا يكون التمييز بين جيده ورديئه. وإذا اعتمدنا حازماً القرطاجني لتقدير عنصر الخيال فيه نقطع نصف الطريق فقط إلى حقيقته، بل عبثاً إضافة عنصر القراءة الدقيقة في النقد الذي يقترحه الآمدي من أجل الكشف عن خطأ التعبير أو فساد التصوير.

وإنَّما الشعر إضافة مَعْرِفية تعتمد من ناحية على وضْعٍ ذكيّ لأسباب

البيئة ـ ماديّها ومعنويّها ـ في إطار لغويّ، وتعنى من ناحية أخرى بإبراز الصور على نحوٍ يجعل المتلقي مسوقاً إلى قبول رؤية الشاعر للحقيقة. ولا ينفي هذا أو يلغي تقريرات الأسلوب التي تساعد على إضافة الألوان، وتنويع الإيقاعات بالطريقة التي تسمح بتوظيف الوزن والتقفية من أجل إلهاب المشاعر.

لننظر معاً إلى ابن الخطيم شاعر الأوْس الذي قال فيه حسان بن ثابت «إنَّا إذا نافَرَتْنَا العربُ فأردنا أن نخرج الحَبَرات من شعرنا أتينا بشعر قيس بن الخطيم»[1].

لقد أقام هذا الشاعر على شِرْكِهِ يستمتع من النساء والخمر ـ كما قال للرسول عليه السلام ـ ويقول الشعر في أهل يثرب فيهزّ قاصيها ودانيها. ولم يصرفه لهوه هذا عن أن يجعل معظم شعره ـ إن لم يكن كله ـ للمعارك ونصرة قومه. وفي ديوانه المطبوع ثلاث وعشرون قصيدة منها عشرون في ذكر الحرب والحماسة، وليس شيء سوى ذلك تقريباً. وأما الزيادات من الشعر المنسوب له ففي معانٍ عامة لا تنمّ على ما ينقص القاعدة.

ويعني هذا أن ديوان ابن الخطيم ـ أو ما بقي منه وقدر على تحقيقه الدكتور ناصر الدين الأسد ـ كتاب في الشعر الحماسي كما كان ديوان عبيد بن الأبرص، وكما يدل المتبقي من شعر علقمة وعمرو بن كلثوم. وفي ذلك الديوان تبرز مهارة الشاعر في إيداع إطاره اللغويّ حاجات عصره بجانب حاجاته المحدودة بالعشق، يقول بعد خمسة أبيات في ذكر عَمْرَة:[2]

دعـوتُ بني عَوْفٍ لحقْنِ دمـائهم ... فلما أبَوْا سامحتُ في حَرْبِ حاطِبِ
وكنتُ امرءاً لا أبعث الحرب ظالما ... فلمـا أبَـوْا أشعلتهـا كـلَّ جـانِبِ

---

(١) راجع المرزباني في كتابه «معجم الشعراء» ط. القدسي بالقاهرة سنة ١٣٥٤.
(٢) ديوانه ٨٠ وما بعدها. والكاهنان اللذان سيذكرهما الشاعر هما من قريظة، وأما حاطب فهو أحد بني عمرو بن عوف من الأوس.

فلما رأيتُ الحربَ حَرْباً تَجَـرَّدتْ لبِسْتُ مع البُرْدَيْنِ ثَوْبَ المحارِبِ
أَتَتْ عُصَبٌ م الكـاهنَيْن ومالِـكٍ وثعلبـةَ الأَثْـرين رهْطِ ابنِ غـالِبِ
رجالٌ متى يُدعوا إلى الموت يُرْقِلوا إليه كإرقـالِ الجمالِ المصـاعِبِ
إذا فزِعوا مدُّوا إلى الليل صارخاً كمـوج الأتيّ المـزبِـدِ المتـراكِبِ

روى أن سيدنـا عمـر سمـع ربـاح بن المعتـرف يغني في سفـر عبد الرحمن بن عوف، فقال له: إن كنت لا بد فاعلاً فخذ:

أتعـرف رسماً كـاطـراد المـذاهِبِ لعمـرةَ وحشـاً غيـرَ مـوقفِ راكِبِ

يريد تلك الأبيات وما استغنيت بها في القصيدة عن غيرها، لأنه منها وإليها. وقد صدق فيها جميعاً وَصْفُها بالحِبَرات؛ لا بما انطوت عليه من غرابة واستطراف يطلبهما قدامة مع الجودة في نقده، وإنما بما تعرضه من صورٍ قالت أموراً يلتزم بها الشاعر وتتحمس لها يثرب كلها أو الأوس على الأقل. وها هنا نحس بأيّ مقياس أسلوبيّ أن وسائل الشاعر التعبيرية ـ بما فيها الإيقاع ـ كثفت حماسته بنبرة عاطفية أبيّة نبيلة. ولغة الشاعر في حدّ ذاتها تقف نفسها ـ خدمةً للغرض الشريف ـ على نقل الرسالة التي يشحنها الشاعر بأفكاره وتبريراته وأطره النفسية والاجتماعية باستعماله النوعيّ لها.

فلم يكن قيس بن الخطيم إلّا لسان قومه في الملمات منافحاً، وفي المسرات مرشداً ـ وله شعر في العلاقات الإنسانية ـ وإن يكن الغالب عليه الانضواء في كيان المجموعة كما انضوى عمرو بن كلثوم تماماً أو كما انضوى كل شعراء الأيام، ولقد بَلْوَرَ هو موقفه الثابت وموقف قومه في قوله:[1]

وإنـا إذا ممتـرو الحـرب بلّحـوا نقيم بـأسبـادِ العـرين لـواءهـا
ونـلقحهـا مبسـورةً ضَـرْزَنيّـةً بـأسيـافنـا حتى نـذل إبـاءهـا

(١) ديوانه ٥٠، ٥١. وممترو الحرب: من يستدرونها، بلّحوا: أعيوا، ضـرزنيّة: عاصية، وكان يقال: بَسَرَ الفحلُ الناقة إذا أتاها على غير رغبة.

ولو نحن عدنا لنتأمل أبيات ابن الخطيم ــ على الأقل لتحديد العناصر المتفاعلة في عملية الإفضاء الشعريّ ــ فلن نجاوز الإحساس الموسيقيّ إلا بدلالات لغةٍ تبلور فكراً أو تبسط وجهة نظر. تماماً كما اعتاد أن يبسطها أيّ كاهن سجّاع، أو خطيب كقس بن ساعدة لم يبثّ حكمته نثراً فحسب، بل أيضاً نظماً يأسَى على الأولين الذين أهلكتهم الحياة!

والإشارة إلى أدباء العرب بعد ذلك توحي بأنّ النقاد منذ قديم لم يفهموا الموضوع الواحد الذي طالما ألحّ عليهم جميعاً أو على الأغلبية في أقل تقدير. ومع ذلك لا ينكر أحدٌ مطلقاً أنّ الأدب العربيّ كان ــ وسيظل إلى العصر الحديث ــ وسيلة فعالة في نقل المعارف وبخاصة التاريخ وما في حكمه. وظفر الشعر ــ كما لم يظفر أيّ فنّ عربي آخر ــ بكونه الأداة المثالية التي تبسط صور المجد العظيم، وترهص بصور المستقبل المرموق.

وتلك في الحقيقة، خلاصة النظرية القديمة في التأديب، وإن شئنا السبيل المطروقة في فهم تاريخ الالتزام. ولقد تشبّث بها الكتاب الاشتراكيون الذين أرادوا أن يحموا الفكر الماديّ ــ في سطوته العلمية الجدلية ــ من أمراض البورجوازية المتفسخة! ولكن متابعة الشعراء العرب إلى أبي تمام والمتنبيّ وأبي فراس وابن منقذ ونحوهم من شعراء البطولة والمقاومة أيام المدَّيْن الصليبي والمغولي يثبتون أنه لا أصحاب المادية الجدلية ولا أصحاب الرومانسية ــ في مثالياتهم المختلفة ــ أسهموا في تعبئة الشعور أو توجيه الفكر للالتزام. فقد كان ذلك إحساساً قومياً، ومن منطلقه كتبت أروع صفحات المجد.

وفي تصوّري أنّ أيّ مؤرخ ــ كابن خلدون مثلاً ــ عندما راح يبسط التفصيلات المثيرة عن معارك المسلمين، إنما كان ينحو نحو الشعراء، والشعراء الذين جمعوا الشعر القديم كأبي تمام قديماً والبارودي حديثاً ــ بغضّ النظر عن صنيع أبي عبيدة معمر بن المثنّى والمفضّل الضبيّ ــ كانوا مؤرخين من نوع فريد.

ويبدو ــ من هنا ــ أن النتيجة الوحيدة التي يجب أن نستخرجها من هذه الوقائع، هي أن الشعر العربيّ في جملته دار في المعارك ومن أجلها، وأنّ التزام الشاعر بقبيلته ثم بوطنه بعد ذلك كان حجر الزاوية في التصوير، أو في التعبير المفعم بالعاطفة والحيوية.

فهل يبدو غريباً لنا أن يظلّ الشعراء العرب حريصين على تثبيت طرائقهم الفنية وزناً كان أو تخيلاً، أو مجازاً، أو إيقاعاً؟

أظن لا . . .

فإن وحدة الموضوع، أو طبيعة الموضوع الواحد المتواتر بأبعاده القومية كانت تنظم دائماً المادة الشعرية ذلك التنظيم المناسب للحماسة والغناء. وإذن كان لا بد أن تظل العلاقة بين الموضوع المطروح والشاعر كما كانت قائمة على أسباب بعينها، وبعبارة أخرى لم يتغيّر الموضوع الأساسي للشعر العربيّ على كرّات عصوره؛ ولهذا السبب بقي الشكل الشعري ثابتاً. ولقد لعب الوزن أو المقياس العروضيّ دوره في تجميد القوالب اللغوية في الموضوع المتكرر، وبالقدر الذي تصلّب فيه الخيال بإيقاعاته التي يحرص كل شاعر على أن يجعل لها مسافات جمالية خاصة أو متميزة.

(٣)

لنترك الآن القديم، فقد ثبت أنّ الشعر فيه كان سجلاً ضخماً لأحداث لنا الحق ــ على نحوٍ ما ــ في أن نزعم أنها كانت المعادل الموضوعي لمشاعر الأفراد في الدولة الإسلامية الكبيرة.

ونحن عندما ذهبنا إلى اعتبار المؤرخ شاعراً والشاعر مؤرخاً نظرنا إلى «الموضوع الشعري» الذي أغفله جميع النقاد وشغلوا أنفسهم عوضاً عنه بأشياء خارج المادة الشعرية تقريباً. وبين الموازنات والسرقات ضاع الوصف

المؤثّر للعواطف، وللفكر الموجّه من أجل استمرار الحياة، كما هانت منزلة الشعراء، ولا سيما في عصر التسلّط العثماني.

ومن ثم لا نعجب إن قُرِن الشعراء ـ في جملتهم ـ برعاع الأدب قصاصي السير الشعبية، حتى إننا لم نجد أحداً من علماء العصر زعم أو جرؤ على الزَّعْم أن الشعر ظل وسيلة من وسائل متعددة لنقل أنواع المعارف التي لها خطرها، أو ظلّ مهنة زعيم أو مبشّر أو رائد من روّاد الاجتماع والفلسفة.

ويعبّر أحمد البربير المصري اللبناني (١٧٤٥ ـ ١٨١١) عن سوء ما آل إليه الشعر في أيامه ـ وقد كان هو شاعراً في مستوى إسماعيل الخشاب المصري وأمين الجندي السوري ـ بقوله إن شاعر عصره كان «إذا أراد أن يمدح مَنْ في زماننا من الرؤوس احتاج أن يتنزّل لأجل إفهامهم عن مرتبة اللغات العربية إلى لغات الحمير والتيوس»[1].

في حين كان السيد جعفر البيتّي (ت ١٧٦٨) الذي وُصِفَ بأنه «متنبي زمانه وامرؤ القيس أوانه «مضيّعاً بين الغزل والمديح والألغاز، وجاء موقفه إزاء عصره موقف اللاهي الذي لا يعنيه شيء. فهو من هنا لا مكان له على خريطة الشعر العربيِ؛ إذ تنصّل من المسؤولية، وكأنه آثر الحياة التي فرضها عليه الأتراك بما يقترون عليه من هباتهم، ولا بأس إذا دار ذيلاً في فلك رؤوسهم!

---

(١) راجع الدكتور هاشم ياغي في كتابه «النقد الأدبي الحديث في لبنان» ١ :١٧، ط. دار المعارف بمصر، ١٩٦٨، وللدكتور شوقي ضيف كتاب «فصول في الشعر ونقده» فيه وصف لشعر الخشاب المتوفَّى سنة ١٣٢٠ هجرية لا يخرج به عن سطحية المشاعر والضحالة المغلفة بالمحسنات البديعية. كان أشهر شعراء العصر العثماني، إلّا أنه ظل أسوأ من يقدم النموذج الشعري الذي يصاغ على الأنماط الموروثة، صفحة ٢٦٠، ط. دار المعارف بمصر ١٩٧٧.

نريد أن نقول إن شعر التسليم بالأمر الواقع ـ ويدرج معه شعر المناسبات الفجّ ـ لا يمكن أن يكون شعراً مناطه الإبداع. لأن الإبداع هو دائماً خصيصة الشاعر الكبير المرتبط بمجتمعه ارتباط الناقد المحتج، والناقد المحتج ـ إذا كان شاعراً أصيلاً ـ يعرف كيف يبدع، أي كيف يبتكر، كيف يعتمد خياله أو مجازه ليفارق طريقاً مثل طريق البيتيّ أو حتى طريق ابن مشرف الذي اكتفى باعتماد الوصف التسجيلي وعجز عن تشكيل موقفه الفكري المسؤول.

على أنه منذ الأيام الأولى للنهضة العربية كان الشعر يقدّم اعتراضاته على مقولة أحمد البربير وعلى مثل أشعار البيتي، وعلى كل تملقات الشيخ سليم أبي الإقبال اليعقوبي في إشادته بعصر السلطان عبد الحميد، أسوأ عصور المسلمين قاطبة:

عصر عبد الحميد مَلْكِ ملوكِ   الأرض وافَى بصيِّب الرحماتِ

عصر علم به تجلَّى يراعٌ   خطَّ للناس هذه الحسناتِ

غير أنّ هذه نغمة، والنغمة الأخرى عزفها أمثال الشيخ حسن العطار المتوفى سنة ١٢٥٠ هجرية برغم طغيان التكلف والتضمين وحساب الجُمَّل، وما يصاحب ذلك من تشكيل التشطيرات والتخميسات والتسبيعات. وكان يبدو من بعيد أن ثمة وعداً بجديد، إلا أنّ أحداً لم يكن يعرف كيف يتحقق هذا الجديد وعلى يد مَنْ مِنَ الشعراء؟

أتراه ناصيف اليازجيّ (١٨٠٠ ـ ١٨٧١) الذي ذكر في شعره أنّ أسعد باشا التركي أقام السرايا فاستحت بحور الشعر «ببحرٍ لها في بحر كفيه غارق» أم رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) تلميذ العطار وناظم الأشعار الوطنية بعد نغمات الأمير عبد القادر الجزائري الهادرة العاصفة؟

أم الشيخ محمد شهاب الدين شاعر الندمان والحسان والغلمان والضوابط الفقهية والفلكية؟

أم الشيخ يوسف الأسير والشيخ إبراهيم الأحدب وابن مشرّف وإسماعيل علي الدرويش، أم غيرهم ممن هووا بالشعر إلى أسفل سافلين؟

من المؤكد أن أحداً من هؤلاء ـ حتى ناصيف اليازجي نفسه ـ لم يكن يعرف أنّ العالم الذي يبتكره الشاعر الأصيل لهو العالم المثالي وإنْ يكنْ الخيالُ قوامه. وإنّ كلّ فاهم يدرك أن القصيدة الواحدة ـ إذا كانت جيدة ـ تفعل في النفوس هاهنا وهنالك فِعْلَ السحر. ولأن العالم العربيّ مهما تتباعد أقاليمه يجتمع على الفكر الواحد والهدف الواحد والذوق الواحد، فإنّ تكوين العالم المثالي لدى أيّ شاعر ـ برغم أنه تصوير أو تصوّرات سابقة له ـ متاح دائماً وبأسهل السبل الفنية.

يروي تاريخ المرحلة السابقة على النهضة ـ وكانت في تقدير الفكر تخلُّفاً ـ أنّ المعلم بطرس كرامة نزل ضيفاً على دار الخلافة العليا بالقسطنطينية، ولما أنشد مديحه لداود باشا «صدر العلماء الأفاضل» والي بغداد سابقاً، أرسل به إلى بغداد فغمزها وغمز صاحبَها الشاعرُ صالح التميمي برائية استفزّت المعلم لأنها تقول فيما قالته:

وهل من مسيحيّ فصيح نعدّه ... إذا أينع الشعرُ الفصيحُ وأثمرا

وقد انبرى يردّ عليها مدلاّ بأمرين: أن المسيحية لا تنقض الفصاحة قط، وأنّ قوام قصيده البلاغة والمعاني البديعة وليس الديانة أو أسباب الشريعة. ومع ذلك فليس ثمة فنّ وضع بين أيدي أصحابه إلا ويستمدّ من أعمال الناس موضوعه الأساسي، وهو قد زار مصر وحلب ودمشق واعتاد أن يقرط أذنيه بدرر أشعارها، فما عليه إذن إلا أن يقول معتمداً على فطنته الخاصة:

كما عابَ شِعْري قائلٌ في قريضِهِ ... ألا فاعْفِنا من ردِّ شعْرٍ تنصّرا
فلا تحسبَنِّي أعجمياً، فإنَّ لي ... من العلم والآداب قوماً ومعشرا

من العُرْبِ مطبوعُ الفصاحةِ والنَّدىَ   وغنَّى بشعري أهلُ فضلٍ فأشكرا
ففي حلبٍ والشامِ رنَّتْ قصائدي   وشِعْريَ في رَوْضِ الكنانةِ أزهرا

ومغزى الواقعة أنه لم يسبق لأيّة سماءٍ أن كسَتِ الأرض بمثل ما كساها به الشعراء، والأرض العربية ـ التي قد تغيب عن أجزاء كبيرة منها الأنهارُ والرياض ـ تجد في الشعر ما يجعل الطبيعة فيها أكثر جمالاً وأشدّ أسراً. ولا تشترط هذه الأرضُ نوعاً معيناً من البشر يعمل فيها، ولا ديناً بعينه يعنيها طالما كان هناك الإجماع على عروبية الأرض ووحدة مصيرها، وحتى لو قال شاعر من شعراء هذه المرحلة:

أصبح الشعر كالشعير مَقَاماً   لا بل الشعرُ منه أرخصُ قيمة

وكانٍ صادقاً أو قريباً من الصدق، فإنَّ وجود أمثال بطرس كرامة وحسن العطار وناظم الفكر السياسي والعقيدي ابن مشرّف ـ وسبقهم في اليمن محمد بن إسماعيل الصنعاني المتوفى سنة ١٧٦٨ ـ كان يعمل على إبقاء الشعر العربيّ مواكباً لحركات الفتن، ومبشراً بالعالم الأفضل الذي سنراه يؤسس طَوَالَ عصر النهضة. قال الأمير عبد القادر الجزائري الذي أنفق حياته كلها في ميادين القتال:

تسائلني أمُّ البنين وإنها   لأعلمُ مَنْ تحت السماء بأحوالي
ألم تعلمي يا ربة الخِدْر أنني   أُجَلِّي همومَ القومِ في يوم تجوالي
وأغْشَى مضيقَ الموت لا مُتَهيباً   وأحمي نساءَ الحيِّ في يوم تهوالِ
وأورِدُ راياتِ الطعان صحيحةً   وأصْدِرُها بالرَّمْي تمثال غربالِ

وفي معركة خنقْ النطاح التي وقعت قُرْبَ وهران أنشد متباهياً:

ألم تَرَ في خنق النطاح نطاحَنا   غداة التقينا كم شجاعٍ لهم لِوَى
نزلتُ ببرج العيْنِ نَزْلَةَ ضَيْغَمٍ   فزادوا بها حزناً وعمهمُ الحوَى

ولكننا مع ذلك نحس غياباً نسبياً لشعر المعارك الذي يفترض شكلاً ثابتاً تبنّاه في عصرنا المحافظون وشيوخ القريض، وخفت صوت الشاعر ـ حتى ولو كان من قَبيل الجزائري ـ الذي يمكن أن يقول مثل ما قاله قيس بن الخطيم:

فنحن النازلون على المنايا ونحن الآخذون بكلِّ ثَغْرِ

ولا أروي قول الآخر:

إذا لم تَزُرْنا النائباتُ بأرضنا ركبنا المطايا نحوها فنزورها

لأننا أو لأنَّ أجدادنا الأقربين ـ على الحقيقة ـ لم يَعُدْ يعنيهم شيء مما عَنَى أبطال الحروب القديمة. وقد هدأت الأمور بانتهاء مجد المماليك العسكري، وبسيطرة العثمانيين على مقدّرات الوطن العربيّ كله. وفي تصوّري، لم يكن أحد يجرؤ على أن يسعى إلى النائبات ما دامت بعيدة عنه، والأمر ـ بَعْدُ ـ للباب العالي أو للسدَّة العليا على الدوام.

كانت تلك إذن استكانة ليلٍ ناء بكلكله. فلما انْجلَى وطلعت شمس النهار، هُرِع الجميع إلى العمل تحدوهم الرغبة في البناء، وفي تناسي الأخطاء التي ارتكبها بعض العرب في حق بعضهم الآخر بإيعازٍ من الباب العالي ـ كأسر محمد علي حاكم مصر عبد الله الأولَ ابن سعود الأول وإرساله إلى الآستانة ليقتل سنة ١٨١٨، وكالقبض على فيصل الأول ابن تركي وإرساله إلى القاهرة منفياً قبل انسحاب جيش مصر من نجد سنة ١٨٤٠ ـ وبخاصة أن إسماعيل باشا كان قد عوّل على السير في طريق السلام والتمدن.

والذين يؤرخون للقرن العشرين الميلادي يلاحظون أنّ تلك الخطة آتت أكلها، بالرغم من وقوع معظم الشرق العربيّ في أيدي المحتلين الأوروبيين. ويبدو أنّ اشتداد قبضة هؤلاء المحتلين على العرب لم يكن شراً كله. فمن ناحية تقلّص نفوذ العثمانيين ـ وبخاصةٍ بعد الحرب العالمية الأولى ـ ومن

ناحية أخرى تفتحت العيون جميعاً على جدوى العروبية التي لم تقنع بأسطورة المجد التليد تحت مظلة الخلافة، ولم يَرُقْ لها تفرّق الشمل حتى داخل الوطن الواحد. ففي مصر علا صوت الفرعونية، وضجّ لبنان بهدير الفينيقية، والجزيرة العربية نفسها تردّتْ في سياسة التفرقة وتمزيق الصفوف، في حين عمد الأتراك إلى تأليب ابن رشيد ــ المتحالف معهم في حائل ــ عَلَى مبارك الصباح بالكويت، وتعرّض المغرب العربيّ الكبير لأعظم حركة تغريب في التاريخ.

في تلك الظروف الصعبة، وجد لحسن الحظ القادة الواعون الذين فتحوا صدورهم للمفكرين الواعدين ــ عبد العزيز آل سعود مثلاً في الجزيرة العربية، والأمير يوسف الشهابي في لبنان، والبارودي رئيساً لوزارة توفيق في مصر ــ فطغت على البلاد العربية روح الجدِّ. وقد أسهم زعماء الدين والإصلاح تشاركهم جماعة الشعراء المحافظة ــ ويذكر فيها أحمد شوقي وجميل صدقي الزهاوي ومحمد عبد المطلب ومعروف الرصافي وأحمد محرم وشكيب أرسلان ــ في تجديد شباب الأمة، وفي خلع نقاب الأمية والسذاجة، بادئين بما قدّمه كبار رجال القرن التاسع عشر من أمثال رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي وبطرس البستاني وجمال الدين الأفغاني.

ونحن لا نذكر ضمن جماعة الشعراء المحافظة محمود سامي البارودي، لأنه محسوب تاريخياً على شعراء القرن التاسع عشر التقليديين ــ فقد توفاه الله سنة ١٩٠٤ ــ وإن يكن في الحق النموذج الرائع للشعراء الملتزمين قوميّاً. وفي مختاراته الشعرية ــ على نحو ما ذكرنا عرضاً ــ وكذلك في أشعاره نجد تلك النغمة القومية بارعة التأثير. وفيما مسح عليه بالروح الإسلامي منه يبدو عملاقاً ورائداً لملتزمي القرن العشرين. لقد مات في أوائل القرن العشرين، ولكن بعد أن خرج بالشعر من عصر الركاكة المسِفّة والصنعة المتكلفة إلى عصر النور والمعرفة والصدق. وعمد بأصحابه وخلفائه ــ في كلّ الوطن

العربيّ إلى بذل الجهد لا بالرجوع إلى ينابيع التعبير السليم في أزهى عصوره القديمة فحسب،وإنما أيضاً بمعالجة التعبير الذاتي الذي قد يستشرف أسباب الحضارة الأوروبية في عمليات تسلّلها إلى الفكر والفن.

كان في رأس تلك القائمة التي حفظت لنا أصحاب البارودي، خليل مطران (١٨٧١ ـ ١٩٤٩) شاعر القطرين، وفارس الخوري (١٨٨٣ ـ ١٩٦٢) وإبراهيم اليازجي (١٨٤٧ ـ ١٩٠٦) من لبنان، وجميل صدقي الزهاوي (١٨٧٣ ـ ١٩٦٢) وعبد المحسن الكاظمي (١٨٦٥ ـ ١٩٣٥) من العراق، وسليمان بن سحمان (١٨٥٢ ـ ١٩٣٠) ومحمد بن عثيمين (١٨٥٣ ـ ١٩٤٣) من السعودية، وأحمد رفيق المهدوي (١٨٩٨ ـ ١٩٦١) شاعر الوطن الكبير من ليبيا، وقسطاكي الحمصي (١٨٥٨ ـ ١٩٤١) ومحمد البزم (١٨٧١ ـ ١٩٥٥) من سوريا. وكلهم عانى من ظلم الأتراك أو تجنّي حكامهم، ما يعانيه الفتى الحرّ الباحث عن النموذج الرفيع لوطنه العربيّ.

ولقد اختلفت النبرة عند هؤلاء وتفاوت التقليد، وإن لُحِظَ أنّ من اهتم بالإطار الوطنيّ منهم كان إلى النظم التعليمي أقرب، وآية ذلك نتاج الشعراء المتقدمين بنجدٍ والحجاز والخليج. في حين جَلَّى شعراء القومية مسيحيين كانوا أو مسلمين، وظهر واحد كأحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) الممثل لذروة التقليد في الشعر الغنائي ـ مهما نقل عن قيمة إسهاماته الجديدة ـ قادراً على أن يلهب المشاعر، وممثلاً للروح العربي الذي حاول بعض شانئيه شجبه ليقدّم عليه الزهاوي بنائحته التي نظمها إثْرَ إعدام المناضلين العرب، ومطلعها:

على كلِّ عودٍ صاحبٌ وخليلُ   وفي كلِّ بيتٍ رنَّةٌ وعويلُ

برغم جوّها المقبض، والأسى واليأس اللذين لم يبدِّدْهُما قوله الذي توقَّع فيه مقدم الجيل السعيد من شعبنا:

ستكتب فيـه بالـدمـاء مبـاحثٌ وتـقـرأ للويـلات فـيـه فصـولُ
ويذهب هذا الجيلُ نِضْوَ شقـائه ويـأتي سعيـداً بـالسـلامـة جيـلُ

وفي الركاب نفسه سار حافظ إبراهيم (١٨٧١ ـ ١٩٣٢) ومحمد رضا الشبيبي (١٨٨٧ ـ ١٩٦٦) وسليمـان العيسى شـاعـر العـروبـة ـ مـدّ الله في عمره ـ ومصطفى خـريف التونسي (١٩٠٩ ـ ١٩٦٧) وبـدوي الجبل (١٩٠٣ ـ ١٩٨١) حتى سلَّموا الراية لأمثال حسن عبدالله القرشي شاعر السعودية الممثل لجيل الملتزمين في طرحهم لفكرة الوحدة القومية، وفي اتجاههم الإصلاحيّ على المستويين الرومانسي والواقعيّ.

أما النماذج الشعرية فكثيرة ـ لمحرم الإلياذة الإسلامية وهي ما هي، ولعلي محمود طه نصف شعره على الأقل، ولكامل أمين مجموعة أعمال شعرية سماها مجازاً فيما أتصور بالملاحم ـ ولست أظن أن صفحات الكتاب تتسع لها اتساعها لقضية التحوّل الشعـري الذي نبحث عنـه. فقد كـان الموضوع الواحد ـ وهو الوطن الناهض من كبوته والمحرز لبعض الانتصارات المحدودة ـ قريباً جداً من موضوع البطولة التقليدي. ويجمع بين الموضوعين بجانب أنَّ مبدأ الالتزام القائم على أساس أن الفكر لا ينفصم قطٌّ عن عالم الشعر هو مجموعة قيم، ربما بدا أن بعضها ـ وبخاصة ما يمسّ التشريع أو شرح سياسة الدولة ـ كان ينظر إليه بمنظار المنفعة أو الصالح العـام الموجَّه. ويتقلص حدّ الالتزام القوميّ من ثَمَّ، أو لا يكون هناك جدوى من وراء أن يقول شاعرٌ كأنيس المقدسيّ:

حتّـام نـربـع فـوق آثـارٍ عَفَتْ والـدهر يـدعـونـا إلى نِعَمِ الغـدِ
هيّـا نجـدِّدْ لـلبـلادِ شبـابَـهـا متكـاتفين على الـزمـانِ الأنكـدِ
إنْ فـرّق الإيمـانُ بين جمـوعنـا فلسـاننـا العـربيُّ خيرُ مـوحـدِ

وأما الشكل فقد خَلُصَ تماماً من التهالك، ومن عبث شعراء القرن التاسع عشر بالتشطير والتخميس وما يجري مجراهما. وقل من الشعراء مَنْ

عمد إلى المزدوج أو الدوبيت، أو اصطنع المعمار التوشيحي، وأطلق بعض الشعراء ـ كعبد الرحمن شكري مؤسس الديوان مع العقاد والمازني بمصر ـ شعره أو بعض شعره من أسْرِ الرويّ. وكأنما كان النقد الذي صاحب حياة هؤلاء الشعراء حريصاً على أن يعيد للشعراء المحافظين النظام البيتيّ في أنقى صوره، ووزّع جهده بعد ذلك على جزئيات لغوية ونحوية وقضايا هامشية في البلاغة، بجانب أمور جديدة تتصل بالذوق والصنعة والجمال والخيال.

(٤)

في النصف الثاني من القرن العشرين، وقع ما كان مُتَصوَّراً أن يقع. فقد أثمرت الثورة الحضارية على نحوٍ كشفت عنه الحرب العالمية الثانية، وما أعقبها من ظهور فلسفات جديدة بعضها ناطح الماركسية العالمية ـ كالوجودية ـ وبعضها قوميّ ارتدى ثوب التراثية التاريخية أحياناً وثوب العقلانية الممنطقة أحياناً أخرى، ثم بعضها عبثيّ أخطر ما فيه البحث عن الحرية في مواجهة الاستعمار الجديد الذي تكرسه الصهيونية بمختلف الأساليب.

ويضع الناقد اللبناني المتأمرك عدنان حيدر ـ وهو أستاذ بجامعة بنسلفانيا ـ أدونيس علامة على مرحلة ثالثة من مراحل تطوّر الشعر العربيّ المعاصر. مثلما وضع جبران خليل جبران بغير حقّ على رأس من يمثلون المرحلة الأولى للتطوّر، وخليل حاوي علماً للمرحلة الثانية التي وقع فيها التصادم الحادّ بين الفكر التراثي والفكر العلماني بكل إيجابياته وسلبياته[١].

ومهما تكن قِسْمَتُه، نرى من خلالها كأنه يشير إلى أنّ الشعر العربيّ المحدَث دخل طوراً لا يمكن تصنيفه أو تقويمه في ضوء أحد المذاهب الفنية

---

(١) المجال ٢٩، عدد ١٢٨، نوفمبر ١٩٨١.

المعروفة. ومنذ جبران شرع الشعراء يدخلون إلى متاهات الغموض بعد أن جعلوا فنهم ثورة على اللغة، وبعد أن فجروا طاقاتهم النفسية للرمز القائم والإشارة الدالة على الإنسان المتخبط.

وإذا كان ذلك هو قدر الشعراء ـ لأنهم يضعون أنفسهم بالضرورة في مواجهة أسباب المعرفة المعقدة كجماع لأفكارهم ـ فلا شك أنهم لا بد يسعون إلى تنويع موضوعاتهم تنويعاً يوفق بين معطيات العالم الخارجيّ ورؤاهم المفعمة بالتطلعات المستقبلية، والغيبية في كثير من الأحيان.

فليس عجيباً ـ من ثَمَّ ـ أن يقع التحوّل الكبير في الموضوع الحماسيّ الذي ربط الشاعر العربيّ التقليديّ به نفسه، ويصبح موضوعاً قومياً مختلطاً بتوجيهات غزلية قوامها الحدْس والحسّ المأسويّ.

وأما الموضوعات التي رأيناها هامشية بالقياس إلى موضوع البطولات التي يُمْدَح بها ويُفْتَخر؛ فقد ازدادت باستخدام الأساطير وتيار الشعور تنوّعاً، وإن شكّلت في الجملة موقف الشاعر المتأزم الذي صوّره ـ بنجاح فيما أتصوّره ـ خليل حاوي مسترفداً «الأرض الخراب» و«الرجال الجوف» للشاعر الناقد ت. س إليوت!

ولا شك أن ثمة عنصراً لم يقف عنده شعراؤنا الأوائل ـ بل كذلك شعراء الحفاظ في القرن العشرين ـ أو لم يلتفتوا إليه، لأنهم في الجملة كانوا الأقوياء المنتصرين في أرجاء المعمورة. وقد ارتبطت الحداثة العربية بهذا العنصر ارتباطاً مصيرياً لوّن أساليبها وانطلق بها إلى ضرب جديد من المعارك، نسميها معارك الاستقلال أحياناً، ورفض الاحتلال أحياناً أخرى.

ولعله كان لرغبة الصهيونيـة في السيطرة ـ بعـد أن رُفِعَتْ الأيدي الإنجليزية والفرنسية والإيطالية عن أرض الوطن ـ بلْوَرَة هذا العنصر بحيث صار السُّدَى واللحمة لأية قصيدة تريد أن تفرض نفسهـا على المجتمع

العربي. وفي الشعر المسرحيّ الذي انطلق بعد شوقي وسعيد عقل وعزيز أباظة انطلاقاته التي سلخته عن الشعر التقليدي، عولجت قضايا الحرية والسلام والاستشهاد من أجل المبدأ معالجات اعتمدت الثقافات الشعبية في أرض الوطن قَدْرَ اعتمادها أساطير العالم التي اعْتُدَّتْ نسيجاً مركباً من تكوين إنسان القرن العشرين في أي وطن.

وإذا أضفنا أنَّ الفهم الحضاريّ الجديد أدّى دوره في عملية التحوّل للموضوع التقليديّ نفسه بكل التزاماته ــ على أساس أنَّ إيقاعات العصر وفلسفاته لا بُدَّ أن تفرض غنائية مغايرة أو معالجة جديدة، أو فلنقل بلغة أرسطو محاكاة لا تقف عند مضامين السلف مثلما تصوّر واقع الخلف ــ نعرف لماذا لم يقنع شعراؤنا المحدثون بأن يأتوا بالعجيب والنادر فقط أو بالاختراع أو بحسن التعليل أو بما يجري هذا المجرى مما يُعَدُّ تَوْشية أشبه بتوشية التطريز للثوب! فهذا كله من عَبَث الشعراء، ونتيجةٌ لإصرار نقادهم على الوقوف عنده في كسلٍ، مع أن العالم من حولهم يسرع إلى أمام.

وعلى الرغم من أنَّ المعجم الشعريّ ظل وثيق الصلة بالماضي ــ وهذا على أي حال لا يفسد لغة الشاعر الأصيل ــ خاض كلٌّ من البياتي والسيّاب وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وأدونيس وحجازي، ثم أمل دنقل ومحمود درويش وسميح وخالد أبو خالد وغيرهم من شعراء الستينات فما بعدها، المعارك الضارية من أجل تحديثه. وقد يكون من قبيل الاستطراد أن نعود إلى الجزيرة العربية لنعيّن ملامح المعجم الشعريّ عند الجاهليين، ثم نصف ما اعتوره من تغيير حتى عصر الحداثة بعد خمسينات هذا القرن؛ فإن هذا قد يقعد بنا عن الغاية المبتغاة، فضلاً عن أنه يثير مجموعة من القضايا الاجتماعية والنقدية تخرج عما نحن بسبيله، وإن كنا نعترف بأن الخيال أو الفكرة عن تطوّر الخيال مما نهتم به.

ومن ناحية أخرى قد نواجه بالتعارضات التي تفرضها المذاهب الأدبية الحديثة ــ وبخاصة الرومانسية ــ على المعجم الشعري المحدث بعد أن

اقتحمته عاميات البلاد ومفردات العلم والفلسفة الجديدين ونتائج علم اللغة الحديث وتعقيدات الأسلوبية المتشابكة.

على أنَّ نقادنا الذين تبنَّوْا الجديد ـ حتى قبل النصف الثاني من هذا القرن ـ أكّدوا مبدأ احترام التراث، حتى لقد أصبحت النظرة إليه في هذه الأيام تعني التجديد، أو أساساً لمحصلات جمالية جديدة انبثقت من وعي الشاعر بمجتمعه.

وفي طائفة الكتب التي ألفت ـ نقدياً ـ في الشعر المرسل أو المطلق الذي سمته نازك الملائكة تجاوزاً بالشعر الحر، تبدو متشابكة آراء محمد النويهي وعز الدين اسماعيل وإحسان عباس وأدونيس ونازك نفسها. وتكاد تجمع على أنَّ الشكل الجديد ـ وهو قالب القضية المصيرية لإنسان المجتمع العربي في النصف الثاني للقرن العشرين ـ مناسب تماماً للتعبير الشعري المتخلص من نظام البيت الموروث. ومن جانب آخر يُعَدُّ استجابة للرغبة التي تسكن وَعْي الشاعر ولا وَعْيه في ضرورة إعادة تشكيل اللغة، لأن ذلك يفضي بالفعل إلى إعادة تحديد مهمة الشاعر في مجتمعه وفي موقفه من العالم كله.

وتوجه نازك الملائكة نظرة إشفاقٍ في كتابها القيّم «قضايا الشعر المعاصر» إلى الإنحرافات العروضية في الشعر المحدث ـ ونحن لا نسميه المعاصر ـ داعية إلى أن يكون له نظام وزني يجب أن يستمد أسباب بقائه من زحافات الخليل وعلله.

وذلك منحى عاقل، إلاَّ أن الشعراء المحدثين لم ينتفعوا به كما يجب ـ وهم أيضاً لم ينتفعوا كثيراً بآراء الاستاطيقيين العرب ـ فوقعوا في انحرافات جمالية أفقدتهم قيمة الحرية التي مُنحوها. وصار الشعر المرسل تكأة لمن تسوّل له نفسه بالاستغناء عن عروض السلف والعكوف على كتابة ما سُمِّي أحياناً بالشعر المنثور وأحياناً أخرى بقصيدة النثر.

ويوشك نقد هذه الحركة بوجهٍ عام على أن يشكل الفهم الصحيح لرسالة الشاعر، وكذلك لدوره الفذّ. لا في إعادة اكتشاف تراثه لتحريره من سطحية التقرير فحسب، وإنّما أيضاً لعرض قضيته القومية عَرْضاً يتفق مع ما يصدر عنه من أفكار راديكالية، ويبتعد وُسْعَهُ عن صرخات التهديد المحمومة على أساس أنها لم تعد تخيف أحداً من الصهاينة ولا الإمبرياليين.

ومع ذلك، ظل الشعر العربي ـ في شكله المرسل عند المحدثين ـ يحتفي بالبطولات. لا على طريقة محرّم وعلى محمود طه وسليمان العيسى والشابي ومصطفى خريف، وإنّما بالعُروض الأدونيسية والبياتية ثم الدنقلية الحديثة. وشاب بعض هذه العُروض نغمةٌ خطابية عند الفيتوري والقرشي وحجازي وخليل الخوري، إلاَّ أن استغلالهم للتاريخ القومي أحياناً وللأساطير والحكايات الشعبية أحياناً أخرى أضفى على أشعارهم مسحة من الجمال والجاذبية.

وأما دحبور وأبو خالد وجعفر ودرويش ـ وغيرهم من الشباب المكتهلين ـ فقد أعادوا صياغات البطولة لتكون المقاومة الشعرية. وإذا كان قد فشا فيهم ما يضرّ بحركة الحداثة كالتهاون في الوزن والتبذّل الشعري بوجه عام؛ فالأمر الذي لا شك فيه أنهم عرضوا قضيتهم أحسن عرض، وبعضهم لفت أنظار العالم فترجمت آثاره أو ترجم جزء منها إلى أشهر اللغات العالمية.

بل من المحدثين من اعتاد الارتداد إلى النظام البيتي ـ إذا صح أن نقول ذلك ـ كنازك من جيل الروّاد، وغازي القصيبي من جيل الخلف أو الشباب المكتهلين، ونزار قباني صاحب الموازنة الموفقة بين الصياغتين الموروثة والمحدثة، بل مسافر السعودي أيضاً وأمل دنقل المصري إذا اقتضى الأمر منهما التقفية التقليدية. وهؤلاء يجتازون بنجاح كلّ عثرات الكلاسيكية ونقائصها في صياغة الصورة الشعرية، كما يحرصون على وضع المضمون الثوري في أبعاده الالتزامية الصحيحة. ومع التنبّه إلى أن أية خلخلة في

التركيب الاجتماعي، يمكن أن تزعزع الوحدات الوطنية في الأساس، والوحدة العربية في شمولها المرموق من حيث هي القوة القابضة على أزمة الأمور.

وإزاء عمليات القمع الدولي المشارك لإسرائيل في عربدتها داخل الأرض العربية، قد يصل الأسى ببعضهم إلى حافة اليأس. ولا يملك ـ من ثَمَّ ـ إلاَّ أن يفضي بوجيعته وحسرته على طريقة البكائين القدامى، فيقول غازي القصيبي في قصيدته «في العيد الحزين» وقد تحوّلت فلسطين إلى مجرد خيال مُضَبَّب، وتمزّق هو في هوانه، وأورقت رمال سيناء بلحوده:

أُمَّتِي أمّةُ البطولةِ والأمـ	ـجادِ والعزِّ والعُلا والبنودِ
أُمَّتِي أمةُ التفاهَةِ والإذ	عانِ والقيد في رقابِ العبيدِ
أُمَّتِي أمة الحضارةِ والتا	ريخ والعلم والسجل المجيدِ
أُمَّتِي أمة السذاجَةِ والأو	هامِ والجهل والشعورِ البليدِ
أوغَلَ الناسُ في النُّجومِ وما زِلْـ	ـتِ على الهَوْدَجِ البعيدِ الوئيدِ
تتفلّينَ، تضحكين، تغنيـ	ـنَ تحيّينَ ذكرياتِ الجدودِ
تتسلَّينَ بالحكاياتِ تُروّى	لَكِ ما كانَ في زمانِ الرشيدِ
أقبل العيدُ كاليتيم وجالت	مقلتاهُ في قدسنا المفقودِ
راعَهُ أننا تركناهُ يمشي	بذهولٍ في موكب التلمودِ

ولقد يتضمن بكاءُ القصيبي كثيراً من المعاني التي يفتقدها العالم العربي . . . التضامن، تنسيق السياسات، جماعية القرار، اليقظة، تنفيذ الفعل بدلاً من الوعيد إثر الوعيد! ومن المحزن حقاً أن يتمّ نشر هذه القصيدة بعد عام ١٨٧٣، لأن هذا يعني التسليم بإجهاض الوحدة التي أجمعت عليها الشعوب العربية التي تطوعت بجيوشها في حرب سيناء والجولان، كما يعني عدم جدوى النفط مع أنه كان سلاحاً من أسلحة النصر المحدود الذي

ظفرت به مصر. ولعلّ هذا ــ مهما يكن من شيء ــ هو الذي دعا القصيبي إلى أن يترجم النكسة العربية بعد عام ١٩٧٣ بهذا البيت الموجع:

نَحْنُ قَـوْمٌ نجيـدُ نَـظْمَ القـوافي نحْنُ قَـوْمٌ نُجِيـدُ لَـطْمَ الخُـدُودِ

كما ترجمها بسدادٍ الشاعر أسامة عبد الرحمن أكثر من مرة في ديوانه «واستوت على الجودي» بالرغم من تلويحه بالبراكين التي تثور والعزم الذي يقتلع الصدور، قال في العبور الموءود:

عـدنا كمـا كنـا نـذلُّ فنصبـرُ ويقـودُنـا في تيهـه المستعمـرُ

عَبَـرَتْ جحافِلُنَـا القنـاة فمـا لهـا بعـد العبـورِ لغيـرِهـا لا تَعْبُـرُ

أمسَتْ جحـافِلُنَـا رهينَـةَ أسْـرِهَـا وهي التي بـالأمْسِ كانت تـأسِرُ

وكأنه كان يتنبأ بغياب الإرادة العربية من حيث هي سليلة أرومةٍ سوَّتها خلافات جذرية، وهي بهذه الخلافات تهيـىء كل انتصارات الصهيونية التي أحرزتها في سيناء والضفة الغربية والجـولان، وأخيراً في لبنـان الممزّق المخضب بالدماء. ومن أجل ذلك تغيب ثورته أو يتلاشى غضبه ــ ولعله يوءد ــ فلا يملك إلاّ أن يقول:

يا قُدْسُ جفّتْ شفاهُ الشوقِ من ظمأ وطـالَ في لُجَّـةِ الـدُّنْيَـا تنـائينـا

مرَّتْ ثلاثون عامـاً لم نَجِدْ أبـداً إلّا الـدُّموعَ على صَـدْرِ الثلاثينَـا

ولم نَجِـدْ غَيْـرَ أحـلامٍ مبعثـرَةٍ والواقِعُ المُرُّ يُصْلِيها ويصـلينـا

وذلك بكاء يشبه بكاء القصيبي، ويفتقد ــ في رأيي ــ الالتزام الإيجابي الذي تعوّدنا أن نراه في القصيـدة المرسلة دائمـاً، وبلا استثنـاءات على الإطلاق. وتفسير الظاهرة أنَّ كلا الشاعرين لم ينسلخ عن التراث ــ في هذا الموضع بالذات ــ بالقدر الذي يسمح لهما برؤية جديدة. حقاً يجب أن تنبثق الرؤية من التراث، بل لا يمكن أن تنفصم عنه كليةً، إلاّ أن القصيبي

وأسامة عجزا عن تفجير طاقات الرمز ـ أسطورياً كان أو تراسل معطيات ـ فوقفا بالمعجم الشعري عندما تعود المعجم القديم على أن يقوله.

وليس يعني ذلك تأخرهما ـ على أساس أن عصر الجِدَّة السعودي بدأ بعد العقد الخامس تقريباً من هذا القرن في نجدٍ واحتذاءً بالأبوليين والديوانيين في الحجاز خلال العقد الثالث ـ لأن هذا الحكم التاريخي ينسحب في الواقع على كلّ الشعراء الذين يصطنعون البحر التقليدي في كل البلاد العربية.

وأما غيرهم، فبالرغم من اتصالهم بأصول التراث ـ باستثناء أدونيس ويوسف الخال وكتاب القصيدة النثرية المحسوبة اعتسافاً على الشعر ـ يقدّمون موقفهم الملتزم بطريقة تثير الدهشة والتقدير معاً، وبتصوير تتلاءم أجزاؤه أفقياً ورأسياً، كما يقول أصحاب الأسلوبية، في الهيكل الشّافّ عن أعمق أعماق القضية.

ومن هؤلاء ـ كالبياتي وجعفر الشيخ ومحمود درويش ـ من يسترفد الفكر الماركسي سياسياً ليشكل التزامه القومي، ويطرح كثيراً من الموضوعات غير تلك التي حفل بها شعر الأولين كالمدح مثلاً أو وصف الطبيعة. ومَنْ يوازن بين شعر البياتي وشعر ماجد الحسيني مثلاً ـ وهما من جيل عربي واحد في بلدين مختلفين ـ لا يجد فكراً عند الثاني بالبعد الأيديولوجي الذي أعنيه، بل قد لا يجد فكراً حضارياً، إذا وصفنا هذا الفكر بالتعقيد واللاتحدد، وربما كان ذلك ما جعله يخفق في محاولاته كتابة الشعر المرسل، تشهد على ذلك القصائد الخمس ـ وبعضها في مناسبات تذكرنا بمناسبات عصر المماليك ـ من أربعين قصيدة ضمّنها ديوانه «ضياع» الذي تولّى نشره النادي الأدبي بالرياض في العام الماضي.

ولكن أن يقول الشاعر ـ أي شاعر ـ وهو واعٍ بجدلية الشكل والمضمون، مدرك لعضوية التلاحم بينهما حتى لا يمكن مناقشة أحدهما عن الآخر:

بصوت رصاصه
أزلزل كلَّ عروش النجوم
وأطحن كلَّ جبانٍ يروم خلاصه
ـ من النار ـ
حتى ولو شقَّ أرض الجحيم

فهذا معناه الموقف، وتشكيله من حيث هو محصّلة اجتماعية في سيـاغٌ فني، لم يفسده قوله:

دعوني
فمن يغمض العينَ...
والعينُ حُبْلَى بغير مخاض
ومن يستكين ومنا الهمامُ ينادي:
نـكون.. وليس يكون الزمانُ إذا لا نكون
وفينا المصدَّقُ...
حين يكذِّب قومي الأماني والمستحيل
وفينا الأمينْ

مـع أن ذلك ممـا يدخـل في التقريـرات المرفـوضة أسـاساً، حتى وإن أرضى الموقفيين الأخلاقيين. لأن رسالة الشعر أكبر من أن تكون مجرد عطاء اجتماعي مباشر، وبالتالي ترفض «الإلزام» طالما كان سيفـاً مسلطاً على الحريات الهادفة ـ في الشعر الصادق ـ إلى تحقيق أكبر قَدْرٍ من الجمال المسؤول.

إذن فقد ظهر أن الخروج من الشكل التقليدي إلى شكل القصيدة المرسلة كان أمراً يقتضيه التطوّر، وتلح عليه تعقيـدات الحضارة وتنـوع الموضوعات الشعرية دون أن يفقد الشاعر توازنه، يقول شاعر آخر:

توقفْ أيها الراوي

ومعذرةً، فلست أميرها

لكنني الصعلوك من خلعته...

ـ مثل القرد ـ عاهرة القبيله

أنا حامي الحمى

أُغير على مواقعهم

وأروي ناقتي من عزٍّ «رأس العين»...

ميداني فسيحٌ واسعُ الأرجاء يسبقني

رصاصٌ يسبق الكلماتِ

شاهدتي ـ أنا القسّام ـ شاهدتي

على السهل الذي يمتد من «بعبدَ»...

والشجعان عند الصبح

فنلحظ بعد لحظات تأمل أنَّ الشاعر يوظّف صفحاتٍ من أيام العرب بعد أن حولتها السيرة الشعبية إلى قصة خيانة تتبذل فيها جليلة بعد خلع المهلهل وتثبيت ابنها جساس ملكاً على العرب. أيّ أنه علّق قضيته ـ وهو الفلسطيني الأصل ـ على موقف خرافيّ رأى فيه أنَّ جسّاساً يمكن أن يصبح دوماً رمزاً للخيانة، وأما جليلة التي تزوّجت بالرُّعَيْني ابن أخت ملك اليمن فكثيرة بيننا.

وبمثل هذه المعالجة أشير إلى محمود درويش شاعر الالتزام داخل فلسطين المحتلة، قبل أن يخرج فيفقد صدقه ويضحل عمقه. فقد اعتمد الحكايات الرمزية كثيراً، غير أن نجاحه كان كبيراً في استلهامه سيرة عنترة بن شداد في أحد أعماله التي احتفظت بشفافيتها مع التزامها، ولم تقطع العلاقة بين جهاده وحبه الذي يدافع عنه. إذْ ماذا يبقى له إذا فقد الحديقة ـ أي وطنه ـ وضيَّع الصديقة...

عـــن الـــورود أدافـــعْ
شـــوقـــاً إلـــى شـــفـــتـــيـــكِ
وعـــن تـــراب الـــشـــوارعْ
خـــوفـــاً عـــلى قـــدمـــيـــكِ

وما كان لأحدٍ أن يماري في هـذا التحوّل الشعـري الذي اقتضى الاستغناء عن الشكل الموروث، وكان لتوظيف حكايات البطولة في التاريخ ــ بجانب الأساطير ــ أثر إيجابي في تسهيل عملية الاستغناء. ومن ثَمَّ أصبح المضمونُ المركّب هو الشكل الجديد نفسه، أو الشكل الذي أقام نفسه على تفعيلة ما توضع في نسق لا تستطيع غفلة بعض الشعراء هدمه عروضياً. وبالقدر نفسه، يقبل هذا الشكل عملية التدوير التي طالما وقعت في بعض الأبحر التقليدية ــ كالخفيف مثلاً ــ على أساس أنها تساعد الشاعر على الخروج من نمطية الوزن، أو على وضع العمل الشعري في صيغة نثرية هادئة.

وإذ تعترض نازك الملائكة على هذه الظاهرة اعتراضها على إهمال الشعراء المحدثين للوتد المجموع (ــ ــ ٥) مع أن شعرهم لا يزال يقوم على قواعد العروض القديم[١]، نحسّ أن تلك الشاعرة الناقدة كانت أوسع أفقاً ممن ظنوا أن الترخُّص العروضيّ في استغلال التفعيلة يرجع إلى تعقّد الرؤى الشعرية، أو إلى غرابة المواد الفكرية التي يصدرون عنها. لأن الشاعر الكبير هو الذي يجاوز الهَنَوات ويربأ بشعره عن الوقوع في الخطأ التشكيلي، وإلاّ فكأنه يحقّ لنا أن نقول بثنائية الشكل والمضمون على الحقيقة!

وبكل هذه الصعوبات والحظور، ثم بمثل تلك التحذيرات الفنية التي أصدرتها نازك مبكراً، صاغ الشاعر المحدث الكبير موقفه الملتزم مفارقاً غيره

---

(١) راجع قضايا الشعر المعاصر ٨٢، ٨٣، ٩٥، ١٢٠.

ممن سقط بتعبيره المباشر، وأقنع نفسه بقبول الشعارات السياسية المفروضة تكبّله بالقيود. وكانت المسافة بعيدة ــ من هذا المنظور ــ بين فئات الشعراء، فاختلفت صورهم في القيمة اختلاف أصحابها في الأصالة ودرجة التطور، يقول البياتي في مدينته:

كلُّ الغزاة بصقوا في وجهها المجدور
حياتنا فيها. . .
وفي داخل هذا النفق المسدود
روايةٌ مملة مثّلَها أحْمَقٌ أو مجنون
أيتها الأنقاضُ
دقت طبولُ الموت في الساحات
وأعدم الأسرى وهم أموات

ويقول شاعر مصري في مدينته أيضاً لنرى الفارق البعيد في طريقة كل شاعر وقيمة تشكيلاته وطبيعة لغته:

كنا كسائرين أعرجين في مدينه
تعجّ بالصخب
نحسّ مثلما يحس أهلها بذلك الذي يحوم فوقها
وأن شيئاً ما يقوم بيننا
كما يقوم بينهم
وكان عجزنا القديم كالحياة ــ لحظة الفراق ــ عجزهم
وأننا وأنهم
ننوء بالرؤى الحزينه

كما يقول شاعر تونسي في تونس وقد جعل لتشكيلاته كل سمات الشعر المحافظ برغم تحرره من نظام البحر كله واقترابه بلغته من لغة الحوار اليومي

ــ صباح النور وبونجور ــ ورحم الله المتنبي الذي يذكره بوجهه ويده ولسانه:

هي ذي القلعة والليل بهيم
والصمت مقيم
فلتمتلئي
من أنَّةِ صوتٍ عربيٍّ مهموم
ولتستمعي
لثغاء الأحرف ينهشها الأعلاج
يصّاعدُ نحوك من كلِّ الأفجاج
. . .
أبوابك يحرسها عِلْج
فَجٌّ ــ مج
سَلَّمْتُ عليه: صباح الخير
يا سيدَنا طاب الحج
وأعدت عليه: صباح النور
فرمى وجهي المرتج
ببنجور!

وهل هذا شعر؟ أو هل كان ذلك في حساب عدنان حيدر وهو يقوّم شعرنا المحدث في ندوة «الإبداع العربي المعاصر» التي عقدت بإحدى جامعات واشنطن؟

لا أظن، لأنه عجز تماماً عن تحقيق التوازن بين حسه العربي وأداته السقيمة، وهوت صياغته الشعرية إلى ما تعوّدنا أن نرفضه، على الأقل بدعوى أنه زجل أو نظم نبطيّ. وكان زميله الآخر ــ وقد ذكر معه في كتاب واحد ــ

أكثر منه توفيقاً في قصيدته «المدينة» برغم ارتباطه تلقائياً بالأنماط التي ابْتُذِلَتْ عند صغار المحدثين، يقول:

وحين رضيتِ باللاعدلَ كنا الرفض

قبلنا «لا»

قبلنا في هواك شريعة الحلاج

فبيْن الكفر والإيمان حلٌ كمثل خيط النور

كما بين المحبة والخيانة. . .

لا يقام السور!

ومن هؤلاء الصغار شاعر كبير السن في السودان، ملأ ديوانه من الوطنيات والقوميات ما قد يزحزح به مكانة عبد الله شمس الدين صاحب «الله أكبر. . .» ولكنه لا يفهم اللغة الرمزية كما ينبغي في الشعر، فطرق الموضوع نفسه بلا حدّة ولا عمق، وإنَّما بتورط في الثرثرة التي لا تكوِّن الفكر الشاعري قط، يقول:

يا بلدتي

يا درّة الحقول

تحيتي إليك باقةً من القبل

طرزتها في لهفة على فم الصباح

نديّة رطيبةً هفهافةَ الجناح

ثرية بدفئها

وردية الوشاح

ولا نستطيع الزعم أن ذلك الشاعر ــ وله شأن في الدراسات الأدبية ــ عاش حضارته وعاش الموقف الذي بدا عند بعضنا كأنه التزام يواجه به زملاءه من أمثال تاج السرّ وجيلي عبد الرحمن وغيرهما ممن أهلوا أنفسهم لتقبل إلزام الماركسية بنحوٍ أو بآخر.

ومن بعض الوجوه يبدو هذا الموقف المسيّس متخلفاً قومياً، لأن صاحبه يريد ــ وهو ينسى قضيته الأولى ــ فَرْضَ مجموعة من القيم قد لا ترفضها المرحلة التاريخية التي نعيشها فحسب، وإنما ترفضها كلُّ حياةٍ شجاعةٍ وإنْ نزفت دماءها كلها وهي تقاوم:

كفر قاسم
إنَّني عدت من الموت لأحيا
لأغني
فدعيني أستَعْرِ صوتي من جُرْحٍ توهَّجْ
وأعينيني على الحقد الذي يزرع في قلبي عَوْسَجْ
إنني مندوب جرح لا يساوم
علمتني ضربة الجلادِ أن أمشي على الجرح وأمشي
ثم أمشي
وأقاوم!

فها هنا الشاعر ــ والموضوع واحد عند الشعراء الخمسة ــ أكثر تجسيداً لموقفه وأقرب تمثيلاً لروح عصره. فضلاً عن أنه لم يفقد الأمل، مع أن أسباب اليأس تحدق به من كل جانب، ومع أن تصوّره لواقعه في استضاءته بالماضي لا يتخطى المأساة التي يعلم أنها باقية إلى المستقبل، ولا يمتحن إلاَّ قدرته ــ في الأكثر ــ على المقاومة.

ولنصل الآن من الحديث عن «المدينة» ــ من حيث هو تفسير مصيري لشعر المقاومة ــ إلى غايتنا، بغض النظر عما نصطدم به من مثل «لا بد من مجيئه هذا الفرح» و «أقسمت أن أحمي حماكِ لتسلمي» لأنَّ طبيعة الرؤى منبثقة عن واقع ممزّق، لا ينكر أحدٌ أنه ليس واقع أبناء النكبة العربية في فلسطين وحدها، وإلاَّ لو ظَنَّ شاعر أنه أصاب كبد الحقيقة لمجرد أن يقول كالمازح الممراح:

فكرت كأي فلسطيني

فأتيت إلى السجن الحربي

والتهمة

أني لست أنا

لَـوَجَدَ كثيـراً ممن يرفضـه لا لمزاحـه ــ وهو ثقيـل ــ وإنّما لأن الكشف الشعوري الذي نفترض أنه يتحقق بالضرورة في شعره لم يشدَّ إلاَّ آذاننا لأن مصيبتها أنها تسمع كل شيء.

ومهما يكن من شيء، فإنَّ الشعر المرسل ــ حتى في بعض نماذجه الهابطة ــ قدّم التجربة القومية كما لم تقدمها أعمال الشعراء السابقين. وكان الشعور بالغضب أو بالرفض أو حتى بضرورة الامتثال لمبدأ الأمر الواقع ــ الذي أصبح ركيزة إمبريالية بمعنى وصهيونية بمعنى ــ المصدر الرئيسي لتجارب أصحابها، والتعبير عنهـا في حدود ثقـافتهم المتنوعـة وتكوينهم النفسي.

وبالتالي تستبعد تلك التجربة ــ أيديـولوجيـاً ــ مبدأ الهـزيمة، لأن الاعتراف بوجودها لا يعني التسليم بها على طول الخط، وإلاَّ فماذا تكون المقاومة إن لم تكن أملاً أو رؤيا مستقبلية لا شك في صحتها. ومن ثم يصبح تناقضاً جوهرياً مع الالتزام ــ حتى إذا فقد بعده السياسي عند بعض الشعراء المتفلسفين ــ أن يتصدى شاعر للقضية كلها بقوله المتهالك:

لا شيء سوى الدمعة والسيف

هذا ميراث الأجيال

الدمعة والسيف

أو ينبري شاعر آخر بقوله المتداعي وقد أفقده كلَّ الصفات الدالة الطيبة التي يمكن أن تُخلع على أي شاعر له مستواه:

رفاقنا ماتوا

ولم يبق سوى الجدار

يسخر من أمواتنا

من ليلنا المنهار

وأما ما يبقى بعد ذلك من هذا الموضوع فمزروع في الميثولوجيا وقد أصبحت في الشعر المرسل إرادة فعّالة وإيجابية، مع أنها في جوهرها تراث، وبعضنا ــ لسوء الحظ ــ ينكرها أو يحط من قدرها، تماماً مثلما حط من قدر التفكير العقلاني أو القلق العقيدي أو الخوف الوجودي أو ما يدخل في صياغة القصيدة المرسلة من الهندسة وحساب المثلثات.

لكن لذلك حديثاً آخر يأتي ــ ما دمنا نريد أن نجاوز قليلاً قضية الالتزام ــ في الفصل الرابع، حيث نكشف فيه عن بُعْدٍ آخر من أبعاد الحداثة في شعرنا العربي.

□ □ □

الفصل الثالث

التفسير الأسطوري للشعر القديم

(١)

عندما أتحدث عن التفسير الأسطوري للأدب ـ أو للشعر وحده لما له من حالات وجود متشعبة الدلالة ـ فإنني أقصد تفكيكه من أجل إبراز حالة ساعدت بنياته الكثيرة على الاستمرار والتحول والنماء. وفي ظني أن الأديب الذي يقترب من الشعر بخاصة ـ حتى في العمل المسرحي الذي يُفترض فيه تنحيةُ اللاشعور مع أنّ الأسطورة تعيش فيه غالباً ـ إنّما يهيىء لنا فرصاً للبحث عن مدى ارتباطاته بالأصول الأولى للفن كله، أو فلنقل بالحالة الوجودية الأولى التي تفترض وحدة معرفية للكون.

ولعل هذا المدخل يحتاج إلى مزيد من الإبانة أو التفسير فأقول: أترانا نحتاج إلى التفسير الأسطوري للأدب؟

وإذا كنا نحتاج، فهل يصبح من مهمة الناقد «تصوّر» كيفية ما صدر عنه الأديب بكل تعقيداته ليُطرح للفهم والتعليق، أو ـ على الأقل ـ ليرسم الطريق الذي قطعه ذلك الأديب في الضباب الكثيف حتى طلع به علينا؟ وما قيمة الأدب ـ في هذه الحالة ـ وهي جمالية في الجملة بالرغم من أنها تنطلق من المحيطين الاجتماعي والتاريخي؟

الإجابة هينة، وهي تكمن في وظيفة الأدب. أي في أن الأدب تفسير فني للكون، وجهة نظر! ومن حق الناقد ـ ما دام الأمر كذلك ـ أن يلجأ إلى

كل السبل لتحديد ذلك التفسير، بشرط ألا يجاوز طرفي البداية والنهاية، فيقع في سوءتي الضلال والتضليل.

ومع ذلك فإن النتاج الأدبي نفسه كان ـ ولا يزال ـ يغري النقاد بكل عمليات التأصيل. وربما كان للرومانسية فضل التوجيه إلى حصر البنيات الأسطورية المختفية دائماً وراء الشكل العام للتعبير، وقيل إن تأثير النقاد الذين عاشوا في كنف الرومانسية ـ وكان يحتفون بالتراكمات التراثية حتى دعمها أمثال يونج في مقولته عن النماذج العليا ـ هو الذي نبّه الأدباء ولا سيما الشعراء منهم إلى أنَّ كلاً منهم يختفي وراء مجموعة من الأساطير تشكل كيانه الفني، ولعلها هي نفسها التي جعلت شاعراً كفاليري يقرّر أن ما يبدع في داخله لا اسم له!

وفي أعمالنا الأدبية ـ نحن العرب ـ جنوح بالقصيدة الجديدة إلى استيعاب الوجود بحالاته الحضارية المعقدة، وبكل ماضي هذه الحالات. ولوحظ أن لبعض كتاب لبنان ممارسات مبكرة للأسطورة داخل محيط الرمز الشعري. ويبدو أن هذه الممارسات هي مما انتفع به كل من السياب وحاوي والبياتي وأدونيس وعبد الصبور، بجانب انتفاعهم بالأعمال التي صدر عنها الشعراء ونقادهم في أوروبا. وبطبيعة الحال لا ننكر ما نبّه إليه ناقدو الأدب ـ عندنا ـ سيكلوجياً، وبعيداً عن الذُّهان والتوثين الذاتي والعُصاب وحالات التشبث وغيرها من العلل النفسية التي وقف عندها العقاد والنهويهي وغيرهما. كذلك لا ننكر تأثير العناية بالفولكلوريات في أنحاء الوطن العربي؛ فقد كشفت عند كثيرين منا عن أن تطوّراً أساسياً ـ في المعاناة الفنية ـ بدأ في الظهور نتيجة الاهتمام بالأساليب النمطية والمحاور الفطرية التي تحاول استبدال الصور البلاغية والعبارات المسبوكة.

على هذا النحو أصبح التفسير الأسطوري للشعر شُغْلَ أغلب الدارسين الشاغل، وإن لم يمنع ذلك فئة ـ وهي تشعر دائماً بحاجة إلى تفسير الأدب مدرسياً ـ من أن تهاجم هذا الاتجاه، بل ترفضه كل الرفض تماماً كما ترفض

البنائية حتى ولو اكتفت بزي السيميولوجية Semiology تظهر به في اهتمامات رمزية ذات طبيعة خاصة، أي طبيعة تفرقها عن الرمزية الأدبية Symbolism بوجهٍ عام.

وأنا شخصياً ممن يتوجسون شرّاً من جرّاء الاستقصاء الجزئي لأي نصّ أدبي يقع في أيدي البنائيين. فقد يعطّل هذا دوره المعرفي، كما يلغي قيمته التاريخية إلغاءه لقيمه المضمونية. وأكثر من هذا ربما طولبنا ونحن نقرأه بأن نكون أصحابه المبدعين أولاً وأخيراً، فتغيب ـ إلى الأبد ـ ذاتُ صاحبه بكلِّ حدْسها وتفكيرها، ولكني مع ذلك أرى في بعض إنجازات البنائيين ما يدعم التفسير الأسطوري للشعر. وليس من الضروري ـ على أي حال ـ أن أجري وراء رولان بارت Roland Barthes الناقد الفرنسي الذي يطالبنا بالقراءة الكاتبة لنخلع الأديب المبدع. لأن هذا يعني أن أكون أنا علقمة بن عَبَدَة الفحل الذي سنتوقف عنده بعض الشيء في هذا البحث، أو أكون أنا المئوّل أو المحمّل أي نصّ ما لم يحمله في الأصل. فتضيع من ثم الغاية التي من أجلها أكتب هذا البحث، ويضيع قبل ذلك المعنى المجازيّ أو الدلالة الرمزية في مماحكات تقوم على دعوة إعادة الصياغة للنص!

(٢)

وقد كان في تقديري ـ بادىء ذي بدء ـ أن أكتب عن التفسير الأسطوري للأدب. ثم رأيت أن أقصر الأمر على الشعر فقط، غير أنني خفت حداثة الجديد منه فآثرت القديم ـ كمقدمة ـ لآمن العثار ومغبة التفتيت الذي يفرضه منهج البحث في علاقة الأسطورة بالشعر، هذا مع إيماني بأن من السهل العثور على أوليات الشعر في الأسطورة، أو فلنقل نجد الأسطورة في الشعر سُدًى ولُحمة بأي تفسير!

وما أحسبني في حاجة ـ بعدُ ـ إلى أن أشرح لماذا أطلت الوقوف عند شعرنا الجاهلي على نحوٍ خاص. إنني وأنا أنظر إلى أحد الشعراء الجاهليين

أصرّ على أن أجعله قيمة فنية لا تنفصل مطلقاً عن فطرة العربي الأولى. وليس يكفي في ضوء هذه الحقيقة الوقوف على إبداعاته في بنياتها الأصغر، فنلتقي مع أغلب الشراح القدماء للشعر ـ ومعظمهم لغوي ـ عند الأساليب في معزل عما هو كلي، وعما هو فلسفة أو طريقة حياة. بل كذلك نلتقي ـ ونحن بديّاً نرفض هذا الالتقاء ـ مع من يقتصرون على تحصيل المعنى الحرفي لمقطعة الشعر أو للقصيدة كلها، لأننا نؤمن بأن هناك شيئاً يبرز في العمل الشعري القديم ـ وربما الحديث ـ ولم يقصد الشاعر أن يقوله.

أهو في اللاوعي أو في اللاشعور؟

ربما...

ولكننا نعلم أنه يملك القدرة الجبارة على تشكيل الصورة الشعرية من بعيد التصور القديم للوجود. وكلما كان الشاعر قريباً من عصر الفطرة ـ والجاهلية أحد أشكال الفطرة ـ سيطرت عليه القوّة الميتافيزيقية التي تصوغ قصيدته أو تتحكم في صياغتها بنحو أو آخر.

وإذن فلا مهرب أمامه من الرمزية أو من المجاز، أو حتى من الخضوع لسحر بعض الكلمات ـ فيما ورثه من تعاويذ ـ وتقبل أنماط أسلوبية بعينها. ولعلنا من هنا نفهم لماذا يجد المحدثون وبخاصة علماء السيميوطيقا Semiotics الفرص الكبيرة متاحة لأن يفترضوا أن ليس كالشاعر الجاهلي شاعر يعجز عن أن يكون سيد شعره.

والدليل وارد، ولا مشاحة في صدقه. وإلاّ فما الذي يجعل الشاعر القديم يردد دائماً في شعره «لله درك»، و «أبيت اللعن» و «فدى لك، أو لبني ذُهل، أو فدى لك أمي، أو فدى لبني لحيان أمي وخالتي»؟ إن النماذج كثيرة، بعضها قد يكون طقساً بلاطياً يؤديه واحد كالنابغة أمام النعمان:

أتاني أبيت اللعْنَ أنك لمتني   وتلك التي أهتم منها وأنصبُ

أتـــاني أبيت اللعْنَ أنـــك لمتنـي　　وتلك التي تستكّ منها المسـامعُ
هـذا الثناء فـإن تسمعْ بـه حسناً　　فلم أعـرّضْ أبيت اللعْنَ بالصَّفَـدِ

أو واحد كالمثقِّب العبدي:

فـأنعم أبيتَ اللعْنَ أنك أصبحتْ　　لـديك لُكَيْـز كهلُها ووليـدُها

أو غيره كعلقمة الفحل:

إليـك أبيتَ اللعْنَ كـان وجيفُها　　بـمشتبـهـاتٍ هَـوْلُهـنَّ مـهيبُ

وفي ذلك قيل إنَّ «أبيتَ اللعْنَ» تحية لخم وجذام في الحيرة ولعلها في دلالتها على تطهير «الملك الحيري» مما يلعن عليه ـ وكثيراً ما حمل أسباب اللعن كالقسوة والشذوذ والفصام ـ ما يبين أن الشاعر في بلاط الحيرة يكون مدفوعاً إلى أن يعوّذ نفسه بمثل «أبيت اللعن».

وبعض ما يقع الشاعر الجاهلي في ترديده يكون اصطلاحاً يحتاج فيه إلى ربط المجاز أو الرمز أو العلامة بأسطورة مجهولة المعالم. من ذلك «صَبَحَ» وما يعقده هذا الفعل من سلوكية تحددها حالتا الجد واللهو. فالشاعر يقول «ونحن صبحنا الموت» ويقول «صبحناهم عند الشروق» ويقول «فناجزناهمُ قبل الصباح» فيما يورد ابن الكلبي:

وســار بـنـا يغـوثُ إلـى مـرادٍ　　فـنـاجـزنـاهُم قبـل الصبـاح

كما يقول مقّاس العائذي:

فــإن بني عِجْـلٍ همُ صَبَحـوكمْ　　صبـوحـاً يُنَسِّي ذا اللذاذة ساعرا

ليدل على أن الغارة التي تحمل الموت هي عند بزوغ نجمة الصباح، يقصد العزّى أو الزهرة. وكانت هذه إلاهةً دموية، وتقدم لها القرابين البشرية عند بدء ظهورها في الفجر. إلاّ أنها في الوقت نفسه كانت راعية الإخصاب والموكلة بالخمر ـ وهذه كانت شراباً مقدساً، ثم أصبحت علامة من علامات

الفروسية وشُبِّهتْ بدم الذبيح ـ ثم كانت ربّة النار حتى لقد قيل إن عمرو بن لحيّ المتكهن الساحر الذي وثّن الكعبة لأول مرة كان يشتو بها وهو في تهامة!

وأما الوجه الآخر للعُزّى أو للزهرة ـ عندما تصبح مناطاً للهو ـ فيفسره قول الحادرة:

بكروا عليّ بسحرةٍ فصَبَحْتُهُم   من عاتقٍ كدم الغزال مشعشع

وكذلك قول طرفة:

متى تأتني أصبحْك كأساً رويّةً   وإن كنت عنها غانياً فاغْنَ وازْدَدِ

وقول ربيعة بن مقروم الضبيّ:

وفتيان صِدْقٍ قد صَبَحْتُ سلافةً   إذا الديك في جَوْشٍ من الليل طرّبا

ويقصد الثلاثة إذا سقُوا وسَقوا الصبوح سحراً، أي عندما تظهر نجمة الصباح. ولعل الكأس في هذه الفترة تكون آخر ما يعاقره الشاعر قبل أن ينصرف إلى عمل يومه، وكأنه أدّى فَرْضاً فرضته الزهرة منذ قديم. وستظل تفرضه مدى عصور متعاقبات، إلى أن تصل إلينا ـ عبر نموذجها البدائي ـ رمزاً أحياناً وعلامة سيميوطيقية أحياناً أخرى. وفي الفولكلوريات نداءات متنوعة لنجمة الصباح، بينا نقول في لغتنا الدارجة «م النجمة خرج»، أي مبكراً وقبل اختفاء النجمة الباهرة»[1].

---

(١) يراجع كتاب الأصنام ٨، ١٠ ط. دار الكتب المصرية سنة ١٩٦٥ وديوان النابغة ٥٤، ٨٨، ١٦٥ ط. تونس سنة ١٩٧٥، والمفضليات ٥٩، ٣١١، ٦١٠، ٦١١، ٧٣٥، ٧٧٦ ط. أوكسفورد سنة ١٩٢١ (بتحقيق شارلز ليال) تستك: تستد، لكيز: قبيلة عربية، وجيفها: سيرها، ساعراً: حاراً، الغزال: طوطم لا يقتل وتقصد به الزهرة أو العزّى، وفي بعض الروايات «كدم الذبيح» من البهائم غير الغزال، مشعشع: مرقق بالماء، سلافة: ما خرج من الدن، وقيل ما سال قبل العصير، جوش من الليل: قطعة منه.

هذا ضرب من التكرار مستند إلى قيمة أسطورية، فيخرج التكرار الأسلوبي عندما يكون قيمة بلاغية. ومن ثم يقبل الحكم عليه بالجمود، أو بطريقة أخرى يرفض إمكانات التطوّر التي أتيحت له، فيظل معلماً من معالم بدائيات اللغة وهي تستعصي على الحضارة. ومن هذا القبيل ــ وسنكتفي بزمرة واحدة ــ ما ينعقد عليه الفعل «بلغ» كأن يقول عتيبة بن الحارث اليربوعي «أبلغ سَرَاة بني شيبانَ مألكةً»[1] ويقول ضابىء بن الحرث بن أرطاة «من مبلغ الفتيان عني رسالة»[2] ويقول سنان بن حارثة «من مبلغٌ عني المثلّم آية» فيجيبه المثلّم «من مبلغٌ عني سنانَ رسالة»[3] دون ما طائل وراء ذلك إلاّ دَفْعُ الشعر الجاهلي ــ من بعض جوانبه ــ بنمطية حالت دون الشاعر وتحليل خواطره.

فإذا أضفنا عبارات كاملة إلى المكرر المعاد ــ وقد لفت نظر زهير بن أبي سلمى فاعترف به في بيت شعري منسوب له[4] ــ كان معنى ذلك قيام حدود تقف أمام الاتساع بالمعاني، فيقول طفيل الغنوي مثلاً:[5]

تَبَصَّرْ خليلي هل ترى من ظعائنٍ تحملْن أمثالَ النعاج عقائلُهْ

ويردّده معه راويته زهير في معلقته، بتغيير طفيف فيقول:

تبصرْ خليلي هل ترى من ظعائنٍ تحملن بالعلياء من فوق جُرْثُم

---

(1) نقائض جرير والفرزدق ٧٦ ط. ليدن سنة ١٩٠٥ (بتحقيق أنطوني أشلي بيفان)، والمألكة: الرسالة.

(2) المصدر نفسه، ٢٢٠.

(3) المفضليات ٣٢.

(4) البيت هو:

ما أرانا نقول إلاّ معاراً أو معاداً من قولنا مكرورا

(5) ديوان الطفيل الغنوي ٨٢، ط. دار الكتاب الجديد (بتحقيق محمد عبد القادر أحمد)، وشرح القصائد العشر للخطيب التبريزي ٢٠٧ ط. صبيح سنة ١٩٦٤.

كما يردده المرقش الأصفر في قوله:[1]

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن   خرجن صراعاً واقتعدن المفائما

ومثل ذلك كثير، ولا تفسير له حتى عند البنائيين على قاعدة الفصل بين النصّ وما يفهم منه. وإنه لمن سوء الحظ حقاً ألّا نجد واحداً من المحدثين يعقد دراسة تفسر هذه الدراسة ـ ولا سند لها نقبله فنياً ـ على هدى من منهجه اللغوي المتطوّر.

(٣)

والأمر الثاني الذي أريد أن أبيّنه بعد تحديدي لإطار البحث ـ بالجاهلية أساساً ـ هو تعيين المادة التي سأتعرض لها، لأنها بكل تأكيد ليست الأسطورة نفسها. وإلّا فسوف يصبح التفسير ـ هنا ـ مجرد بيان للطريقة التي اتبعها الشاعر في نظم الأسطورة. وفي هذا الحال لا نرانا أمام أديب، وإنما نرانا أمام أنثروبولوجي ينظم «عِلْمَه» كما نظم بعضُ شعرائنا القدماء بعض الشعائر والنحو والفقه والتاريخ، وسبق هؤلاء أبان اللاحقيّ بنظم «كليلة ودمنة».

الأسطورة ليست أدباً ولا يمكن أن تكون، وهي عندما ينتهي دورها في تفسير علاقة الآلهة بالموجودات وفي إماطة اللثام عن بعض أسرار الكون والحياة تتفتت في حكايات خرافية. وبعضها يقتحمه الخيال في الملاحم الشعبية ـ كالإلياذة ـ ثم يستغل استغلالاً أدبياً تتفاوت مستوياته الفنية بمقدار ما يوحي ويثير.

لكن الجزء الطقسي من الأسطورة يظل في ضمير الجماعة حيّاً ما امتد الزمن تعاقبت آلاف السنين.

---

(١) المفضليات ٥٠٠ والمفائم: المراكب الواسعة أو الإبل العظام، هذا وقد استخدم عبيد بن الأبرص ذلك النموذج اللغوي، إلا أنه في موضع من ديوانه ١٤٥ ط، بيروت ١٩٥٨ أعطاه مدلوله المقصود فقال: «تأمل خليلي هل ترى من ظعائن».

ولقد جرت العادة بأن يستوحي شعراؤنا ما نظمته الملاحم من حكايات أسطورية، وشيئاً من الطقوس الأولى ـ وبعضها رأيناه في إشارتنا إلى لخم وجذام وبعضها موجود في شعر أدونيس اليوم ـ فكان عملهم أقرب إلى النظم العلمي منه إلى الشعر الباحث عن شيء خطير من أجل قضية خطيرة. وتغدو نظرية الرموز عندهم شاحبة، وكأنها طرحت تطبيقاً من أجل بناء لغوي مقصود لذاته. مع أنه يفترض في الأدب أساساً أن يكون بناؤه دالاً ويفضي بشيء، فإن اختنق أو غُصَّ، التمس جرعات الماء من معين الأسطورة الذي لا ينضب.

ولا داعي لأن نشير إلى واحدٍ بعينه ـ فكلّ الشعراء بدأوا بذلك، وبعضهم اكتفى بلفظ واحد عنها أو جملة تبدو كما لو كانت حلية ـ مع أن النماذج كانت بين أيديهم غضة ولها عفوية الفطرة، بالرغم مما تدلّ عليه من عوالم معقدة وغريبة.

أقصد كان بين أيديهم أعمال شعرية ناجحة جاوزت بروميثيوس شيلي وفاوست جيته ـ إذا اعتبرنا هذه ضرباً من الأساطير ـ مع التسليم بأن كلاً من الشاعرين أنتج جديداً لأنه قال جديداً.

كان بين أيديهم عمليات الارتداد الأسطوري التي أقدم عليها وليم بتلر ييتس في كثير من أعماله ـ وبعضها أنجز درامياً وغنائياً، في نهايات القرن التاسع عشر ـ في تناغم أخاذ مع الأرواح المنفية في اللاوعي أو داخل مناطق سحيقة مبهمة.

حقيقة، اعتمد بعض أساطير أيرلندا القديمة ـ بعض جوانب من بعض هذه الأساطير ـ إلاَّ أنه آثر منها ما وجهه نحو فنون السحر والروحانية المفضية إلى منابع الفكر الأولي. ولقد بدا واضحاً أنه يخلق عالماً أسطورياً هو عالمه الخاص، ولم يكن يضيره أن يكون فيه الإله زيوس محتالاً وحشاً يتحوّل إلى بجعة تنقر ليدا الصغيرة ليفضّ بكارتها لنفسه!

كان ييتس إذن خالق أساطير أدبية في المحل الأول، تماماً كما فعل من بعده توماس إليوت، ولكن بطريقة أوضح. وقد أقبل على إليوت روّاد الشعر الجديد عندنا فمسخه بعضهم، وأما من فهموا منهجه في الانتقاء والتأويل ــ وقرأوا فريزر جيداً ــ فقد قدموا أعمالاً اعتمدت موضوعات الإخصاب والشهادة والخلاص، وأبرز هؤلاء من عرفوا بالتموزيين.

من ذلك العرض السريع الذي تحمست فيه لأمثال ييتس وبعض التموزيين عندنا، أحس كأنني عينت المادة التي جعلتها نموذجاً للتفسير الأسطوري الذي أنشده. فلا الأسطورة بمعناها العقيدي ــ سوى ما يُعْنَى فيها بطقوسٍ معينة ــ ولا الأسطورة بالمعنى الملحمي إذا كانت في حالة نظم جديد مما أريد. وإنما أريد الأسطورة التي توزعت في أعمال إبداعية ــ بعضها شعبي ــ واستخدمت بطريقة تبدو للنظر العاديّ كما لو كانت ضرباً من المجاز أو التصوير الأدبي الشائع، وبقدر من التأمل يتجلى النموذج الأسطوري حتى ولو كان باهتاً أو بعيداً عن الآلهة والمردة والقديسين والكهنة.

مثال ذلك ــ من التراث الجاهلي ــ بيت شعري هدر به علقمة الفحل غِبَّ يوم حليمة، ويقول فيه ذاكراً أعداء ممدوحه: (١)

رغا فوقهم سَقْبُ السماء فداحِضٌ بِشَكَّتِه لم يُسْتَلَبْ وسليبُ

ولست أظن أنه ينفعنا كثيراً هنا شرح اللغويين، لأن ما يريده الشاعر هو ما لم يقدمه لنا بصورته الرمزية. ونحن لو رددناه إلى أصله ــ وذلك بوضعه في الإطار الذي وضع فيه الشعر لأول مرة ــ فلن نحتاج إلى التأويل اللغوي بقدر ما نحتاج إلى ما هو تاريخي راسب في أعماق علقمة واستبطان البنية الجملية

---

(١) المفضليات ٧٨٤.

السقب: ولد الناقة، الداحض: الزالق والساقط، أو الذي يدفع برجليه عند النزع، الشكة: السلاح، تقول رجل شاكي السلاح أي شائك بمعنى أن سلاحه ذو شوكة.

للرجوع بها إلى أولياتها حتى في المستوى الصوتي لكل كلمة فيها ـ وبعض الكلمات ذو إشارات إلى رؤية الشاعر الخاصة ـ يكشف عن طاقة جمالية كامنة فيما أومأ إليه من واقعة الهلاك المدمّر لثمود، وذلك بعد أن قتلت الناقة المحرمة وسقبُها بجانبها يرغو كأنه النذير المشؤوم.

وتصدير البيت بالفعل «رغا» مع تحديد فاعله وهو «سقب» إشارة إلى موضوع تاريخي ـ كالأسطورة ـ يبدو معقداً، إلَّا أنه موحٍ بوجود قوة هالكة كأنها القدر، مع أن الشاعر يعني الحارث بن جبلة الغساني في ضربته لرجال الأوس وبعض بهراء من قضاعة، ودون أن نقرأ البيت التالي ـ لذلك البيت ـ وهو:

كأنَّهمُ صابت عليهم سحابةٌ صواعقها لطيرهنَّ دبيبُ

تتضح الأبعاد المتداخلة بين الفعل وفاعله، وإذا نحن في مواجهة معركة إبادة يلاحق فيها الحارث خصومه بالموت يبعث به من فوقهم كالسحابة الصاعقة، وثمود نفسها ـ فيما نعرف ـ هلكت بصاعقة كتلك التي يتحدث عنها علقمة. والمعنى الإجمالي ـ كما يقول الشراح ـ أنهم هلكوا كما هلكت ثمود بعد أن عقرت الناقة. ولكن وراء ذلك مجموعة من الإشارات إلى أحد نماذج يونج العليا أو بعبارة أخرى استغل علقمة عملية إبادة ثمود في تصوير عملية إبادة الأوس وبهراء، واستقطب في هذا التصوير دلالات الألفاظ بنحو يحدد تماماً رؤيته الشعرية.

ذلك ما عنيت، ومثل هذا النموذج هو ما اخترت. وفي ظني أنّ اتكاء الشاعر الجاهلي ـ علقمة كان أو غيره ـ على مواقف بعينها تزاحمت في رأسه بدلالة خاصة لا يعني أنه مقلّد أو عالة على من سبقه في هذا المضمار، بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعة في حالة خاصة. أي يعيد خلق أسطورة أو يحيي خرافة بطريقة تشي بأن أصل هذه أو تلك ـ حتى في ثوبها الأدبي النمطي ـ تكون طرفاً يوضع الواقع في مقابلة طرفاً آخر، ويحل هو بين الطرفيْن مستقطباً ما يجمع بينهما في رؤية دالة.

وهذا هو دور الشاعر الكبير، وأخوف ما أخافه أن يؤخذ تشكيله بإشاراته ودلالاته أخذاً بلاغياً. ففي هذه الحالة يتضاءل الشاعر الكبير ويتساوى بغيره ممن يقعون في أسر الصور النمطية عندما تؤخذ لمجرد أن الشاعر يألفها أو لا يجد غيرها. فعل ذلك الفرزدق حين أجّله عمر بن عبدالعزيز ـ أو غيره ـ ثلاثة أيام ليخرج من المدينة، فقال:

أَوْعَدَنِي وأَجَلَّنِي ثلاثاً كما وُعِدَتْ لمهلكها ثمودُ

وبالمناسبة فإن «ثمود» ترددت عند ذلك الشاعر كثيراً في تشكيل لم يعانه فنياً كما ينبغي. فأصبحت حكايتها غامضة أو بلا إيحاءات أسطورية ـ كما كانت عند الناس قائمةً على النبوءة والتحدي الغيبي والإشارات الطقوسية والتحريم المقدّس ـ فاضمحلّت من ثم الحكاية إلى حدّ أنها أصبحت تشبيهاً مسطحاً، وآية هذا كله الأبيات التالية، وقد قصد بها إلى جرير وقبيلته كليب:

- ونبئت أشقى جعفرٍ هاج شقوةً
  عليها كما أشقى ثمودَ مبيرها
- حتى تزور الضباعُ ملحمةً
  كأنها من ثمود أو إرما
- وكان جرير على قومه
  كبكر ثمودٍ لها الأنكدِ
- وكان لهم كبكر ثمودَ لما
  رغا ظُهْراً فدمرهم دمارا

في البيت الأول يشير إلى ذي الأهدام متوكل بن عياض ـ المتحدث باسم بني جعفر ـ وقد أصبح أشقاهم كما كان قدار بن سالف أشقى ثمود، لأنه أبادها بعقر الناقة عنهم. وفي البيت الثاني نحس أنه لم يوفّق في الإشارة

إلى ثمود فعدل عنها بإشارة أخرى ـ غير مجدية ـ إلى إرم ذات العماد، وفي الإشارتين كان يقصد إلى المعركة المبيدة. والبيتان الثالث والرابع يتجه فيهما إلى شؤم جرير في كليب بغير تحمّس جماليّ، أو بلا قدرة على إقناعنا بأن التزامن بين ثمود وكليب كان ضرورة تفرضها الأجزاء الداخلية التي تعيّنها الألفاظ. بمعنى أننا لا نجد فيما نظمه إلاَّ البناء اللفظي برموز لغوية جرداء، الأمر الذي يدل على أنه فاقدٌ ملكته المنتجة.

وبالرغم من أن أغلب الشعراء القدماء ـ عندنا ـ عمدوا إلى هذا البناء اللفظي العقيم[1] فقد ظلت ثمود عند قلة منهم منطلقاً إلى معانٍ متجددة بل منهم من نظمها وقائع حذوك النعل بالنعل، تماماً كما نظم النابغة قصة سليمان في قصيدة واحدة مع خرافة زرقاء اليمامة المتكهنة التي سماها فتاة الحي[2].

(٤)

لا أظن أنني أطلت فيما قدمت، ففضلاً عن أنه وصف منهج رأينا كيف تتلاقى نفسية الشاعر الواعي ـ وسميناه نحن الشاعر الكبير بمعنى المنتج ـ بالصور

---

(١) راجع على سبيل المثال قول جرير بن خرقاء أخي بني عجل يهجو الأخطل:

ويوم الحِنْو قد علمت معدّ ... حصدناكم كما حُصِدت ثمود

وقول محرز بن المكعبر الضبي يردّ على رُشيد بن رُميضْ العنزي:

فريقان منهم من أتى البحر دونه ... ومودٍ كما أودت ثمودُ وتبّع

وعمد جرير إلى القالب نفسه، فقال:

وشبهت نفسك أشقى ثمودٍ ... فقالوا ضللتَ ولم تهتدِ

وقليلاً وما جاوز الفرزدق هذا الشعب القديم، فإذا فعل وقف عند عاد لمحا فقال:

وكان لهم يومان كان عليهمُ ... كأيام عادٍ بالنحوس الأشائم

يقصد يوم ذي نجب ويوم الوتدات، راجع نقائض جرير والفرزدق ٣٧٥، ٤٦١ ٧٩٨، ٧٩٩، ١٠٢٢.

(٢) راجع في ديوانه «يا دار مية بالعلياء فالسند» ٨٢، ٨٤.

التراثية المستمدة من الأسطورة، وبصورة الواقع بعد أن حوّله إلى بنية لغوية قوامها الرموز والإشارات التي تسترفد بالحدْس كثيراً مما لا وجود له إلا نفسياً أو روحياً. ويعني هذا بإيجاز أن الصورة الشعرية المبتكرة ترجع ــ من حيث هي مجاز أو كناية أو علامة سيميوطيقية ــ إلى قدرة الشاعر إلى الخروج من الفكرة المتسلطة بشيء يقول شيئاً يحاور الضمير العام بكلّ ميتافيزيقياته.

ومن المؤكد أنّ علقمة ــ وها نحن أولاء نعود إليه مرة ثالثة أو رابعة ــ كان يفهم ذلك، بل كان يعلم أن قصيدته التي أشار فيها إلى سَقْب الناقة المحرمة لا تمانع في استيعاب إشارات أخرى تتفق وطبيعة القضية التي يطرحها. وجاء تشبيب البداية مجموعة ترشيحات لناقة تتحول ــ بعد أن تسير ليلها ــ إلى بقرة يطاردها قانص وكلابُه، ويهديه هو من فوقها الفرقدان إلى ممدوحه الملك الربّ بعد أن ربَّته من قبله أرباب من الملوك ضيعوه[1].

أريد أن أقول إنّ الشاعر نجح في إشاعة جوٍّ خدَّر مَنْ حوله، حتى إن الملك أمر بإطلاق سراح الأسرى من تميم بناء على طلب الشاعر، ولما بلغت قريشاً هذه البائية سمتها «سمط الدهر» لجلالها.

---

(١) راجع المفضليات ٧٧٩ فهو يقول:

وأنت أمرؤ أفْضَتْ إليك أمانتي ... وقبلك ربتني ــ فضعتُ ــ ربوب

وفي يوم النفروات حاربت هوازن بربها زهير ــ الكاهن المتجبر ــ فقتله خالد بن جعفر وأنشد:

وقتلت ربَّهُمُ زهيراً بعدما ... جدع الأنوف وأكثر الأوتارا
وجعلت مهْرَ بناتهم ودياتهم ... عقل الملوك هجائنا وبكارا

وقد علّق أبو عبيدة معمر بن المثنى على ذلك بقوله «ألا ترى أنه ذكر أنّ زهيراً كان ربهم؟».

ومما يدخل في بحثنا وردته القصيدة نفسها «المخذَّم و«الرَّسوب» سيفا الملك وقد باهى بها[1].

مُـظَاهِرُ سِـرْبَـالَيْ حـديـدٍ عليهمـا عقيـلا سيـوفٍ مخـذَّم ورَسـوب

ونحن نوافق على أن الجاهليّ كان يهتم بذكر السيف كثيراً فتصويره في الشعر أو ذكره لا يعني أنه من نسج الخيال معتمداً المادة التي يتحرك فيها الرجل بسيفه فحسب، وإنما يعني أيضاً أن الشاعر يسترفد أعماقه المظلمة بما فيها من رواسب موغلة في القدم والعراقة.

ومرة ثالثة أنبّه إلى أنني لا أحمّل النصوص الشعرية فوق ما تحمله أو غير ما تحمله، ففي وسع الدراسات الإنثولوجية أن تدعم ما أذهب إليه من حيث إن الواقع ليس واقعاً بحضوره فقط. وإن ما يراه بعضنا سبباً لوضع تقرره الحياة العادية ليس إلا مردوداً لبعض ما يرويه ابن الكلبي وابن وحشية الكلداني وابن مسعود والطبري وابن سعيد الأندلسي ــ بجانب وهب بن منبّه وعبيد بن شرية ــ عن أساطير القبائل العربية وخرافاتهم التي يرجعها عدة من المحققين كالعلامة جواد علي إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد!

وانحدرت إلينا من تلك الحقبة رموز وإشارات ووقائع بكاملها عن السيف منذ كان يُسَمَّى كما يسمى الأسد أو الناقة، بل منذ كان قيمة اجتماعية ترتبط بالكاهن المحارب أو الملك البعل. بمعنى أن حمْلَ السيف كان امتيازاً لذوي الجاه والوجاهة، ثم حمل ــ في الحكايات الخرافية والسير الشعبية ــ علامة طبقية يختص بها مثلاً سام بن نوح، ثم يورّثه الضميرُ العام لصنديد همام كسيف بن ذي يزن صاحب الاسم السلاح الذي خاض به أكبر معارك البطولة.

---

(١) المفضليات ٧٨١ والأغاني ١٧ : ١٧٢. مظاهر سربالي: من قولنا موالٍ، أي لبس سربالاً بعد سربال، وعني بالسربالين هنا الدرع والقميص التي تحتها ــ عقيلا سيوف: كريما سيوف، وروى أنهما كانا في حمى «الفلس» بخزانته أهداهما الحارث بن أبي شمر الغساني إليه وفاء لنذر مقدس.

ولأمر ما سمي سيف الرسول عليه السلام بالمشطّب بدلاً من المفقّر ـ وقد كانت فيه حزوز ناتئة ـ فتابعه في التسمية علي بن أبي طالب، أو لعله ورث السيف نفسه كما ورث عن أبيه المعور. وقد ظفر ـ عليه السلام ـ بذي الفقار في وقعة بدرٍ من العاص بن منبّه الذي زعم أنّ الجنّ صنعته، وورّثه علياً الذي ورّثه بعض أولاده، إلى أن آل إلى الفاطميين. وفي الأخبار أنّ موسى الهادي ورث الصمصامة وكان لعمرو بن معدي كرب، في حين حارب الظاهر بيبرس بسيف عمر بن الخطاب.

وما استطردت هذا الاستطراد إلا لأنبّه إلى أن إشارة كإشارة علقمة إلى سيفَيْ الملك تغري الدارس بالبحث عن طريقة أخرى ـ غير طريقة الشراح التقليديين ـ لتقويم هذه الأداة التي ظلت إلى اليوم تحمل معاني الموت والحياة. ولعلنا بالرجوع إلى منهج دارسي الأدب الإغريقي ـ أو حتى إلى كارل يونج ـ نفهم كيف ينبغي أن يعاد النظر إلى الأنماط التعبيرية أو التصويرية لتقويمها بفكر أعمق وأكثر التصاقاً بتراث الإنسانية. وليكن في حسابنا دائماً أن نظرية الرموز ـ في الفهم النقدي الحديث ـ تفترض في التجربة الشعرية هذا التوسع المتعمِّق، ومن ثم أقامت نفسها على قاعدة المعنى متعدد المعاني.

ولقد كان لتتبعي هذا المعنى متعدّد المعاني في مجموعتيْ المفضليات والمعلقات ـ وقبل ذلك ملاحم الأيام العربية بوجه خاص ـ أن اجتمع بين يدي كمّ هائل من الشعر القديم أُسيء فهمه أو قُصِّر في هذا الفهم. وتبيّن أنه دون أن يدري كثير منا وقعنا في شرك حكم يقوم على أن هذا الشعر سطحي، وأن قائله عجز فيه عن فرض إرادته الفنية على الأحاسيس والأشياء، حتى لكأنه مجرّد مصوّر ـ بالمعنى الحسّي ـ وليس منتجاً يستمد الرموز من خاطره ويستوحي نماذج يونج بأسلوب خلّاق.

وهنا يجب أن نذكر أنّ ما سجله في قوله «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان

الشعر مديحاً وقال كأن ناقتي بقرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة»[١] إنما هو بنحوٍ أو آخر تسجيل لسيميوطيقية لها خلفية منذ كان الشعرُ الشقَّ الكلامي في الأسطورة ولا يخلص من أسباب الدين إلا في حدود. وفي استطاعتنا في الوقت نفسه أن نجد في قتل الكلب ــ داخل قصائد الهجاء وهذه كان لها طقوس صارمة ــ علامة أخرى تثري فهمنا. ومن هنا تصبح مقولة الجاحظ بقتله رمزاً يرشح لما سيؤول إليه مصير الخصوم، وما أكثر ما شبه هؤلاء الخصوم بالكلاب [٢] .

وواضح من قتل البقرة ــ أو الثور وكان حيواناً طوطمياً اتخذ رمزاً للقمر «هو بعل» أو وَدّ أو سين [٣] ــ أنه كان طقساً صيدياً كما يقول براندون Brandon في كتابه «العقيدة في التاريخ القديم» وأنه إذا كان يؤكد عند بعض القبائل فلكي يظفر صائده ــ الذي سيأكله ــ بإحلال قوة معبوده وبعض صفاته فيه!

وأما ربط الكلب بالمهجوّيين ــ مع أنه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الضروب المقدسة للحيوان Totem ــ فراجع إلى لعنة أنزلها المصريون القدماء عليه بعد أن نهش جثة أبيس، العجل الطوطم. ولما تسامع عرب الجزيرة القدماء بهذه اللعنة تحوّلت نظرتهم إلى الكلب على النحو الذي بيّنه الجاحظ. وتأكد لهم أن الكلاب النجوم لا تستطيع أن تنال من الثور النجم، مع أنها تسير في ركاب الصياد النجم المسمى بالجبار[٤].

---

(١) الحيوان ٢ : ٢٠ ط. القاهرة ١٩٣٨.

(٢) راجع على سبيل المثال الاصمعيات ٣٠ والنقائض ٢٢٠.

(٣) جواد علي في المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦ : ١٧٤ وراجع أيضاً أورث في كتابه «ديانة البعليم» وفيه أن هبل قريش هو نفسه بعل العبريين وعليه تسمى أوس البعلي وعبد البعلي.

(٤) يجب أن أذكر هنا أن إشارة علقمة السابقة إلى البقرة التي يطاردها الصياد وكلابه، تعني أنه كان ينظر إلى المقابل الموجود بين مجموعة النجوم ــ الجبار وكلابه ــ ويدل على ذلك أنه قرن المشهد السماوي بذكر الفرقدين النجمين اللذين يهديانه وهو فوق ناقته!.

فإذا قُتل عند الشعراء ــ برغم ذلك ــ فلأنه يعني أن كارثة حلّت بالأرض، وإقامة حفل الجناز وندب الميت مجرّد طقوس تمنع في المقابل وقوع كارثة سماوية مدمرة. وأكبر الظن أن هذا يفسّر جانباً من طقوسيات المراثي المعقّدة؛ فهذه بقدر ما كانت تعويذات تقال للميت على قبره بعد أن تحسر الرؤوس وتشقق الجيوب، والنساء يتولين لطم الخدود بالنعال والجلود، كانت أيضاً صلوات لإيل ــ وقد لقّب فيما لقب به بالثور إيل ولبعل أيضاً. وقد أنكرها القرآن الكريم مذكراً كفار مكة بما قاله النبي إلياس للعبريين ﴿أتدعون بعلاً وتذرون أحسنَ الخالقين الله ربَّكم وربَّ آبائكم الأولين﴾[1].

والدارسون يرون أن الجزء الخاص بتعاويذ الميت، ترجم بعد ذلك ــ بتطور الحياة ــ إلى ذكر الأعمال أو أبرزها التي أنجزها الميت، تشهد على ذلك تلك المخربشات والنقوش التي اكتشفت في أنحاء الجزيرة شماليها وجنوبيها. ومع ذلك حملت المراثي والتأبينات المختلفة معاني دينية احتضنتها الصنعة الشعرية، حتى ليصبح ما يقوله النادبْ نفسه ــ وقد شعر بدنوّ أجله ــ ضرباً من النوادر والسلوك المثير، يقول الممزّق العبدي مثلاً:[2]

قد رجَّلوني وما رُجِّلْتُ من شَعَثٍ	وألبسوني ثياباً غيرَ أخلاقِ
ورفّعوني وقالوا أيُّما رجلٍ	وأدرجوني كأني طيَّ مخراقِ
وأرسلوا فتيةً من خيرهم حسباً	ليسندوا في ضريح التُّرْبِ أطباقي

فها هنا قيمة حضارية تشير إليها كلُّ لفظة من ألفاظ الأبيات الثلاثة، وترسم مع غيرها عدة رسوم تجري في حالة موت الرئيس أو الملك أو الساجع

(١) سورة الصافات ١٢٥ (مكية).

(٢) المفضليات ٦٠١.

أخلاق: بالية ممزقة ــ مخراق: ثوب مفتول أو حربة قصيرة ذات سنّ طويل

أطباقي: مفاصلي.

المتكهن. وسنرى دريْد بن الصمّة ــ بعد قليل ــ يرثي معاوية أخا الخنساء رثاء الملوك المتضمن تلك الطقوس والتي تتوجها إقامة قبة رفيعة فوق اللحد، وكان أغلبهم يوسَّد على الريحان، يقول الحارث بن ظالم المري يذكر بعض قومه: (١)

القاتلين من المناذر سبعة
في الكهف فوق وسائد الريحان

وبعض الرؤساء كان إذا جرح في المعركة حمل بتهليلة دينية منها قول الشاعر: (٢)

كتيبة زيّنها مولاها
لا كهلها هُدَّ ولا فتاها

فإذا مات وجُلِّل ــ كما رأينا ــ وألبس الثيابَ الجديدة حرص الشعراء في التنبيه بأنه لم يُدَنَّسْ قط، يقول خُفاف بن نُدْبة يرثي صديقه القائد حُضير الكتائب الأوسي:

فأوْدَى بنفسك يومَ الوغَى وَنَقَّى ثيابَكَ لم تَطْهَرِ

ويقول امرؤ القيس يمدح رهطه بني عوف:

ثيابُ بني عوف طهارى نقية وأوجُهُهُم عند المشاهد غُرَّانُ

أي لم يدنسوا ثيابهم بما يشين من الذم، وذلك في مقابل ما يقوله زهير بن أبي سلمى متوعدا الحارث الأسدي: (٣)

---

(١) الموشح للمرزباني ١٣.
(٢) المفضليات ٦٢٧.
(٣) ديوان امرىء القيس ٨٣ ط. دار المعارف ١٩٦٩، الأغاني ٢٠: ٣٠٧.

لَيَأْتِيَنَّكَ مني منطقٌ قذِعٌ
باقٍ كما دنَّس القُبطية الودَقُ

والقبطية لم يكن كساء عادياً، وإنما كان يصنعه قبط مصر لطبقة الأشراف، ومنه القباطيّ الذي قيل إن المعلقات كتبت عليه بماء الذهب. ويظل للطهارة بعد ذلك بريقُها أو قدسيتها، حتى إن الشاعر لا ينسى ـ في معرض رثائه ـ أن ينسحب بها على المرأة الحائض والجنب لا يواقعها أحدٌ إلا بعد أن تتطهر وتكون حينئذٍ ـ في اعتقادهم ـ أنجب للولد. يبدو ذلك في إشارة عاجلة ولكنها دالّةٌ في بيت للربيع بن زياد يرثي به مالك بن زهير العبسيّ: [1]

أفبعد مقتل مالك بن زهير
ترجو النساء عواقبَ الأطهارِ

وفي إشارة مثلها لعصمةَ بن حَدْرة في يوم الصرائم، وكان آلي ألا يشرب خمراً ولا يقرب امرأة ولا يغتسل حتى يقتل سبعين رجلاً من عبس، فقال بعد أن قتلهم:

الله قد أمكنني من عبسِ
ساغ شرابي وشفيت نفسي

وكنت لا أقرب طهر عرسي
ولا أشد بالوخاف رأسي

ثم ترتبط قضية الطهارة ببعض الخزعبلات التي تؤكد جوانب أخرى في الوليد الذي تغشم أمه قبل أن تحلّ نطاقها للتطهر، ومن تلك الخلفية ينطلق

(١) راجع النقائض ٨٩، ٣٣٧.

أبو كبير الهذلي ـ وكان صعلوكاً قبل أن يُسلم ـ في وصف تأبط شراً قائلاً إنه: [1]

مما حَمَلْنَ بـه وهنَّ عـواقـدٌ حُبُكَ الثيابِ فشَبَّ غير مثقَّلِ
حـملت بـه فـي لـيلةٍ مـزءودة كَـرْهـاً وَعَقْـدُ نـطاقهـا لم يُحْلَلِ
فـأتت به حُـوشَ الجَنـانِ مبطَّناً سُهُـداً إذا مـا نـام ليـلُ الهَـوْجَلِ

فإذا هو ـ أي تأبط شراً ـ مفزَّع لا يطاق، وحشيُّ الفؤاد خميص البطن، لا ينام إذا نام غيره النوم الثقيل. ومع ذلك فليكن هذا التفسير من صميم حكمة العربيّ القديم، إلا أن أسلوب الشعر الجاهلي ـ حتى ما اقترب عهده بالإسلام ـ يبدو في كثير من الأحيان دالاً، ويسمح لنا بالانغماس في تفصيلات أنثروبولوجية معقدة.

لكن قد يقال من جانب بعض الشراح المدرسيين المحدثين إن قصائد الهجاء والرثاء هي مما لا يُخْفَى عن القارىء العاديّ أسطوريته، وبالتالي قد تكون للسيميوطيقيات Semiotics عدة منافذ سهلة الولوج، ومن قبل وقف عندها دون أن يسميها أبو عبيدة معمر بن المثنى؛ فأقول: إذن لا نملك إلا أن نتفق معهم على أن التفسيرات الأسطورية قائمة على أي حال، ولأبي عبيدة نفسه فضل اللفت إليها، بل لعل كتابه المجاز دليل على رغبته في استحضار الماضي في أثناء قراءته أيّ نصٍّ أدبيٍّ من جانب، واستنهاضٍ لإعادة مناقشة البلاغيين والنقاد فيما صدروا عنه في علم المعاني والرموز من جانب آخر.

(٥)

يبقى جزء أخير من هذا البحث أقدّمه من غير ما إشارة واحدة إلى شرح المنهج الذي أصدر عنه ـ فقد شغلت الصفحات السابقة كثيراً من هذا

---

(١) كتاب شرح أشعار الهذليين ٣: ١٠٧٢، ١٠٧٣ بتحقيق عبد الستار فراج ومحمود محمد شاكر، ط. دار العروبة سنة ١٩٦٥.

الشرح ــ وفي يقيني أنه من أخصب ما يمكن أن نهتم به وأكثره دلالة على ارتباط الشعر بالأسطورة وبالدين شئنا أو لم نشأ. ولقد تعني الأسطورة هنا الطوطمية بكلّ ملابساتها، وبكل ما يوحي به اعتقادٌ بوجود وحدة كونية بين أنواع الزواحف والأشجار والهوام والحيوان والصخور والنجوم ــ يشهد على هذا حضور هذه جميعاً في سلاسل النسب العربية كأسد وثعلبه وصخر وشمس ــ غير أننا قد نراها في طور لها متأخر مجموعة من الأنماط الشعرية الثابتة.

ومنذ البدء ــ أقصد بدء الخليقة ــ كان الطوطم مقرراً في تصوّر الإنسان. وفي قصة الخليقة العربية وُجِدَ الحوت، إذ الله الأول والآخر ثبَّت الأرض بعد خلقها على ظهر حوتٍ وجِد في الماء، وكان هذا الماء على ظهر صفاة حملها ملاك، وكان الملاك على صخرة، والصخرة في الريح.

وتلك جميعاً عناصر كونية قُدِّست أو قُدِّرت عندما ارتبطت أو ارتبط بعضها ــ على الأقل ــ بالخالق الأول والأخير. ولما كان من صفات هذا الخالق الرحمة، فقد أصبح الماء رحمة، وصارت الريح رحمة، وإن تصبح أحياناً نقمة كالناقة والحية. وأما الصفا، فقد ظلت مناط قداسة حتى بعد ظهور الإسلام، واتَّسَمَتْ فكرةُ الملاك بطبيعة نورانية سلبت من عزرائيل لأنه يسلب الحيَّ حياته.

ولا نهاية لحصر صنوف الطوطم، الأمر الذي يجعلنا نتوقف ــ ونحن نقرأ الشعر الجاهلي ــ عند الطوطم الحيواني كثيراً، ومن قبل رأينا تفسيراً أسطورياً لظهور الكلب والبقرة أو الثور الوحشي. ويهدينا هذا التفسير إلى أن معلقة طرفة بن العبد مثلاً ــ وهو يتبدَّى فيها ــ تنم على واحدٍ من أمرين، وقد وصف ناقته في أكثر من ثلاثين بيتاً. إما أنه يريد أن يقابل بها ناقة السماء المثالية من منطلق وحدة الوجود عند الشاعر الجاهلي، وإما أنه يريد السيطرة التامة عليها فرصده جزءاً جزءاً رصداً سحرياً كما يفعل صنوه بنقش الحيوان

الذي يريد صيده على الحجر. وفي كلتا الحالتين لم يغب عن ذاكرته الخلاقة المنتجة البعد الأسطوري للناقة، واستغل الحسّ الجماعي في الوقت نفسه بجمال الناقة فقدّره استاطيقيا على النحو الذي لفت به أنظار النقاد. وليس يخْفَى أن الإعجاب ببعض البهائم نبّه إليه القرآن الكريم، فقد قال تعالى: ﴿والأنعام خلقها لكم دفء ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون﴾ وقال أيضاً ﴿والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة﴾ [1].

على أن وراء ذلك أفكاراً نسجت قصصاً عن حيوانات أخرى منها الغزال، والدابة الجميلة التي مُسِخَتْ حيةً لأنها سمحت لإبليس بأن يحلَّ فيها أو يتقمصها ليغري حواء بأكل التفاحة المحرمة [2]. ومن قبل ذكرنا حكاية ناقة صالح التي انشقّت عنها الصخرة، وفي القائمة حكاية هدهد سليمان ــ في

---

(١) سورة النحل ٥، ٦، ٨ ومما يذكر أنَّ امرأ القيس وصف فرسه مفصلاً في ثماني عشرة بيتاً (ديوانه ١٦٣ ــ ١٦٧) وكذلك فعل طفيل الغنوي.

(٢) أصبحت الحية في التفكير العربيّ القديم من سلالة الجنّ، وقد خيف منها، وحاول أكثر من واحد عقد صلح معها، وفي أيام «عاقل» و«البردان» و«داحس والغبراء» ظهرت بأدوار مختلفة أحدها شجاع البطن. وبعضها إذا قتل خاف قاتلوه الجن أن يأخذوا بثأره فيأخذون روثة ويفتونها على رأسه قائلين: روثة راث ثائرك! وفي ذلك يقول الشاعر:

طرحنا عليه الروث والزجر صادق
فراث علينا ثاره والطوائل

راجع بلوغ الأرب للألوسي ٢: ٣٥٨، وأما الناقة اللعنة فقد وقف عندها زهير بن أبي سلمى في معلقته بعد حكاية المتحاربين مع منْشَم العطارة حيث دقوا بينهم عطرها، وخرجوا للحرب فكانت شؤماً عليهم وأصبحت الحربُ تلك الناقة الملعونة التي تلقح كشافا وهي الضروس

فتنتجْ لكم غلمانَ أشامَ كلُّهم — كأحمرِ عادٍ ثم تُرضِع فتَفْطِمِ

يريد أحمر ثمود، وقد يقال لهذه «عاد الأخيرة» ــ راجع شرح القصائد العشر ٢٢٥.

صف مع الجنّ المسخّر له وقد أوردها النابغة في دالية مشهورة له [١]. ثم حكاية فيل أبرهة والطير الأبابيل، وقد وقف عندها القرآن الكريم وقفة وعظية مؤثرة.

فإذا كان الشعر الجاهلي يعتمد أطرافاً من هذه الحكايات فليس يعني هذا أن الحيوان موجود في الجزيرة كما يقال ـ فهو في كل مكان ـ وإنما يعني أنه عنصر وراءه رصيد هائل من الأفكار الأسطورية. ومن أطرف هذه الأفكار ما جاء في تفسير سيطرة قريش على العرب؛ فقد كان قصيّ بن كلاب واسع الحيلة قوي العزيمة، ولما كانت سَمكة القرش من أعظم دوابّ البحر قوة ـ كما ذكر الطبري ـ فقد جعلها طوطمه على أساس أنه جمع أبناء عشيرته من بني النضر بن كنانة واستقطب بهم احترام سواهم، قال الشاعر:

وقـريش هي التي تسكن البحْـ ـــرَ بهـا سُمِّيَتْ قـريش قـريشـاً

بيت سخيف فيما نرى، ولكنه يلخّصُ حالة قبيلة تبحث عن طوطم لها. ثم لما وجدته ـ حتى من أجل تحصيل البركة ـ اختلف فيه التأويل؛ فقيل إن التقرش هو التجمع أو هو الوفاء بحاجة الناس في الحرم، أو السيطرة عليهم، أو البعد عن الغارات أو ما يذهب إليه الشاعر في قوله: [٢]

قـوارشُ بـالـرمـاح كـأنّ فـيـهـا
شـواطـن يـنـتـزعـن بـه انـتـزاعـا

وفي كل أولئك نزلت قريش منزلة بني أسد وبني كلب وكلاب وبني ثعلبة وبني أنف الناقة في الإخلاص لحيوان طوطم يقدسونه ويلتفون حوله.

وأما دريد بن الصمة الذي وعدنا بالتعرض له، فقد كان شاعراً رئيساً في

---

(١) هي التي جعلت ضمن القصائد العشر التي شرحها التبريزي، وأولها:
يـا دار ميـة بـالعليـاء فـالسنـد أقوت وطال عليها سالف الأمـد

(٢) انظر تاريخ الأمم والملوك ٢: ١٨٧، واللسان مادة «قرش» واشتقاق ابن دريد ١٨.

قومه، واخترنا له هذه الأبيات في رثاء أخي الخنساء وكان قتل في يوم حوزة الأول: [١]

فإن الرُّزْءَ يوم وقفتُ أدعو ... فلم أسمعْ معاويةَ بن عمرو
ولو أَسْمَعْتُهُ لأتاك يسعى ... حثيث السَّعْي أو لأتاك يجري
بِشَكَّةِ حازمٍ لا غَمْزَ فيه ... إذا لبس الكُماةُ جلود نَمْرِ
عرفتُ مكانه فعطفت زوراً ... وأين مكانُ زورٍ يابن بكرِ
على إرم وأحجارٍ ثقالٍ ... وأغصانٍ من السَّلَماتِ سُمْرِ
وبنيانُ القبورِ أتى عليها ... طِوالُ الدَّهْرِ شهراً بعد شَهْرِ

وتلك فيما أرى ــ وقد وضعت معاوية مع الملوك القتلى[٢] ــ لا تحتاج إلى تحليلات الكلاسيكيين إلاَّ إذا أردنا طمْسَ الدلالات الإيحائية التي تحفل بها. لكن وراءها طقساً دينياً خاصاً بتحريم الزّور، أي البعير المقدس الذي يجلَّل ويصحب في الموقف الجلل. وقد اختص بتلك التسمية لأنه كان من الإبل ما لا يقدس، وبعضه ــ كالبلية ــ كان ملعوناً.

روي في يوم الزّورين أن تميماً حشدت لبكر بن ربيعة، ثم أقبلت بالزورين مقرونين أو مقيدين، وقالت: لا نولّي حتى يولّي هذان البعيران. فلما أدركت بكرٌ ذلك أمّرت عليها كاهنها الأصمّ عمرو بن قيس فقال لهم: أنا زوركم، قاتلوا عني ولا تفروا حتى أفرّ! وانتصرت بكر، فتغنى الأعشى بانتصارها قائلاً:

---

(١) الأغاني ٢: ٢٨.

(٢) قرر ذلك أخوه صخر، وكان قد ثأر له في يوم حوزه الثاني وارتجز قائلاً:

إني قتلت هاشم بن حرمله
إذا الملوك حوله مغربله
أي مقتولة وقد انتفحت!

نحن الـذين هـزمنـا يـوم صَبَّحنَـا جيشَ الزُّوَيْرَيْن في جمع الأحاليف

وارتجز شاعرٌ إسلاميٌّ متقدم قيل هو الأغلب العجلي، أو يحيى بن منصور فقال:

جـاءوا بِـزَوْرَيْـهـم وجئـنـا بـالأصـم
شيـخ لـنـا كـالـليث مـن بـاقي إرم
يضـرب بـالسيـف إذا الـرمـحُ انـقصـم

وفي يوم النَّسار ذكر مالك بن نويرة زوراً آخر، ولكن بغير الفعل «صبح» مستعيضاً عنه بالظرف «غدوة»:

ولـو آنسـونـا بـالعـرائس غُـدوةً نقـود زويـراً عـاقـدين النـواصيـا

وعلَّق أبو عبيدة على البيت بقوله: «كانت بنو تميم إذا أرادوا القتال عمدوا إلى بعيرٍ وقالوا: لا نفرُّ حتى يفرَّ هذا»[1].

وقد استعان دريد بن الصمة بمثل هذا الزور، يستدل به على لحد معاوية بن عمرو بن الشريد السلميّ وقد مرَّ زمنٌ على يوم حوزة الأول الذي قتل فيه. ولأنه كان شريفاً نبيلاً أعده أخوه صخرٌ ملكاً مثله، فلم يكن من بأس إذا أصبح ـ عند دريد ـ زوراً نصب على جبل تميزه أغصان من شجرات طوطمية روي أنها كانت مأوى لآلهة أو شياطين[2].

والزور عادة ما يكون جملاً صغيراً ـ هكذا قضت الشعائر الجاهلية ـ وقد لا يقتل إذا نفر أو تعثّر بحمى مقدس. ويظل إلى أن يُفْتحل كما افتحلت

---

(١) نقائض جرير الفرزدق ٢٥٨، ٢٥٩، وكامل ابن الأثير ١: ٣٦٨، ولسان العرب مادة «زور».

(٢) راجع ابن الكلبي في الأصنام ٢٥، فهو يرى أن العُزَّى كانت تنتقل في ثلاث سَمُرَات ببطن نخلة، ولما قطع خالد بن الوليد تلك السمرات كشف عن شيطانة سوداء.

بكر أحد الزورين التميميين بعد أن قتلت الآخر، فيضرب الضراب المعدود. وحينئذٍ يتحول إلى «قيمة» أخرى يرعاها الكهنة السحرة أو الطواغيت، حيث لا يحمل عليه شيء ويسمى بالحامي [1].

على أن موتيفة «الزور» ليست كلَّ شيء في أبيات دريد، فنحن إذا عدنا إلى قراءة البيت الأول الذي ينادي فيه الشاعر صديقه «العظيم» ولا يسمع نداءه ــ ويعني هذا أنه مات ــ ندرك أنه يستشعر فداحة الرزء. لأن صديقه الإنسان تحوّل إلى مناطِ حمًى مقدس، والوصول إلى هذا الحمى يقضي بشعائر أو برسوم لا سبيل إلى التهوين فيها. وأين هو تحت التراب ملحوداً لا حول له ولا قوة منه حياً فحلاً فتياً يصعب قياده ويضرب الضراب الذي يدل على فروسيته؟ والمعروف أن فتوة المرء ــ في عرف الفارس الجاهلي كما يصفه كل من طرفة وامرىء القيس في معلقتيهما ــ تؤسسها قدرته على أسْرِ المرأة في أي وقت وعلى أي نحوٍ يريد.

ومهما يكن من شيء، فنحن إذا فتتنا أبيات دريد ــ على هذا النحو ــ نجد كلَّ هذه العوالم والأبعاد، ولن نجابه برثاء باردٍ أو بتأبينٍ قد يلفت النقاد بتشبيه مكرور أو كناية معادة. ثم يطول بنا الحديث ــ بعد ذلك ــ لأنه يثير قضية الظُّعُن وهي من أخطر قضايا الشعر العربي على الإطلاق. وإخال أن البتَّ فيها يمكن أن يتم عن طريق الأخذ بالمعادل الفلكي، إذا صح أن نصطلح على ذلك. فقد زعمنا ــ فيما زعمنا ــ أن طرفة في معلقته حاول في ضوء الوحدة الكونية أو الوجودية أن يقدم ناقة السماء، تماماً كما حاول امرؤ

---

(١) القرآن الكريم بتفسير الجلالين ١٦٥، وبلوغ الارب ٣: ٣٦.
والطواغيت هنا هم أصحاب الجبت، أي سحر قبط مصر (لاحظ العلاقة بين الجبت والقَبط) وقد صار من الضروري بعد ظهور الإسلام أن يندد القرآن الكريم بخزعبلاتهم ﴿ألم تر إلى الذين أوتوا نصيباً من الكتاب يؤمنون بالجبت والطاغوت﴾.

القيس أن يقدم فرس النجوم في ثمانية عشر بيتاً من ثلاثة وأربعين هي كل قصيدته التي مطلعها: [١]

أحـارِ بـنَ عـمـرٍو كـأنـي خَـمِـرْ
ويـعـدو عـلى الـمـرء مـا يـأتـمـر

إلاَّ أن ذلك المعادل الفلكي قد لا يقنع الدارسين، لأنه قائم على تخيّل يوشك أن يكون محدوداً، وقد يختلف في الرؤية الواحدة لمجموعة من النجوم إثنان. وإذا كان هناك من يرى أن الفرسَ رمزَ الشمس موجودٌ في مجموعة الجوزاء التي يشاهَدُ «الجبار» فيها، فلماذا تبدو الشمس في الشعر غزالاً بقرن واحد أو بقرون [٢] ؟ ولماذا لا توجد بين النجوم إلاَّ الناقة العنتريس التي يركبها واحد كعبيد بن الأبرص [٣] ؟ وهذه فيما يقال ناقة خرافية كالعفرناة من النياق الوحشية التي ضربت فيها فحول الجن، تماماً كالناقة الحُرْجوج التي ركبها امرؤ القيس [٤] .

من أجل ذلك ـ ولنمنع هذا التردد في التفسير ـ لا بُدَّ من التوجيه الأسطوري نقطع به الطريق أمام المترددين. والذي لا شك فيه أن الظُّعُنَ في إطار المقدمة الطللية ووصف الناقة ـ مع ربطها بالبقرة أو الثور الوحشي أو الحمار الآبد أو الظليم أحياناً ـ إنما هو تقليد شعري له أصوله الميثولوجية، وليس تعبيراً عن واقع يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في خيام وأنفقوا أيامهم في الرحلة والقنص والحرب.

---

(١) راجع ديوانه ١٥٤.
ومما نذكره أن عبيد بن الأبرص جعل ناقته «ضامراً بعد بُدْنها كالهلال» فساوى بينها وبين الملوك الذين جُعِلُوا أهلة في الشعر ـ ديوان زهير ٦٥، وديوان الأعشى ٢٦.
(٢) ديوان الأعشى ٣٦، ١٠٥، وديوان زهير ٤٧.
(٣) مروج الذهب ١: ٣١٩.
(٤) ديوانه ٤٥.

وفي ظني أن هذا التقليد ـ وهو جزء من الإبيستمولوجية القديمة ـ يتحكم في النظرة الاستاطيقية بوجه عام، ويفترض أن الشاعر يجب أن يلتزم قواعد لها أصول طقوسية ودينية وما يشبه ذلك. وفي رحلة الظُّعُن التي وصفها كل الشعراء تقريباً تُترك الناقة دائماً، ولا يعني الشاعر أن تكون عنتريساً أو عفرناة أو عجلزة أو علنداة أو حتى شدنية وعجرفية ومعناقاً. وإنما يعنيه أن تكون بعيراً هادئاً يحمل أجمل النساء وأكثرهن زينة وإشراقاً، ومن خلال الكلل الحمراء الموشاة والرَّمم والأنماط. . .

وفـوق الـحـوايـا غِـزْلَـةٌ وجـآذرٌ
تـضـمَّـخْـنَ مـن مـسـك ذكـيّ وزنـبـق

كما يقول امرؤ القيس[1] ، وإذا ما وقع البصر عليهن من خلال منافذ الأستار الضيقة يلوح الذهب على ترائبهن العاجية فيما يصف المثقِّب العبدي: [2]

كغـزلانٍ خَـذَلْنَ بـذات ضـالٍ ... تنـوش الـدانيـات من الغصـونِ
ظـهـرن بِكـلَّةٍ وسَـدَلْـنَ رَقْـمـا ... وثـقَّـبْـنَ الـوصـاوصَ لـلعيـونِ
ومـن ذهب يـلوح عـلى تـريـب ... كلون العـاج ليس بـذي غضـونِ

هذا، والموكب كله يتجه عادة من الشرق إلى الغرب، وفوق جبال مختلفة وفي قلب وديانٍ سحيقة ـ ربما لاح فيها بعض الحجيج ـ وذلك في

---

(١) ديوانه ١٦٨.
والحوايا: مراكب النساء جمع حوية، غزلة: جماعة غزال، جآذر: أولاد البقر.

(٢) المفضليات ٥٧٨.
غزلان خذلن: تخلفن عن صواحبهن ليقمن على أولادهم، فهنّ أرقّ ما يكون، الرقم: من أكسية اليمن حمر توضع فوق الهوادج، الوصاوص: ثقوب في الستر باتساع العين كثقوب البراقع.

غناء لا ينقطع حتى يحط عند عيون الماء أو جِمامه. ويلخص ذلك كله زهير بن أبي سلمى في معلقته التي يمدح فيها الحارث بن عوف وهرم بن سنان بطلي السلام في حروب داحس والغبراء: [1]

تَبَصَّـر خليلي هـل تـرى من ظعـائنٍ
تَـحَمَّلْنَ بـالعليـاء من فـوق جُـرْثُـمِ

جـعـلن الـقَنَـانَ عـن يمـينٍ وحَـزْنَـه
وكـم بـالـقَنـان من مُـحِـلٍّ ومُـحْـرِمِ

عَـلَوْنَ بـأنـمـاط عِـتـاقٍ وكِـلَّةٍ
ورادٍ، حـواشـيـهـا مـشـاكـهـةُ الـدَّمِ

وورَّكْـنَ في الـسـوبـان يعلـون مـتْـنَـه
عـليـهـنَّ دَلُّ الـنـاعـمِ الـمـتـنـعـم

بـكَـرْنَ بُـكـوراً واسْـتَـحْـرنَ بِـسُـحْـرَةٍ
فـهـنَّ ووادي الـرَّسِّ كـالـيـد لـلفـم

وفـيـهـنَّ مَـلْهَـى لـلصـديـق ومـنـظرٌ
أنـيـقٌ لـعـيـن الـنـاظـر الـمـتـوسِّـمِ

---

(١) شرح القصائد العشر ٢٠٧ وما بعدها.
جرثم: موضع، القنان: جبل لبني أسد، أنماط: جمع نمط وهو ما يبسط، الكلة: الستر، وراد: جمع ورد وهو الأحمر، السوبان: الأرض المرتفعة، التوريك: ركوب أوراك الدواب، الملهى: اللهو، التوسم: التفرس، العهن: الصوف المصبوغ، الفنا: عنب الثعلب، الزرق: شدة الصفاء، جمام: جمع جم وهو مجتمع الماء في الحوض وغيره، التخيم: ابتناء الخيمة.

كـأنَّ فُتـاتَ العهْن فـي كـل منـزلٍ
نـزَلْـنَ بـه حَبُّ الفنـا لـم يُحَطَّمِ

فـلمـا ورَدْنَ الـمـاءَ زُرْقـاً جِـمـامُـه
وضعْنَ عِصِيَّ الحـاضِرِ المتخيِّمِ

أفنظن أنَّ هذه رحلة وراء الكلأ حقاً، بعد إقفار منزل؟ وفيم إذن زينةُ الظعُن وأبهى الحلل والشاعر حزين يسمع الغناء ويشم العطور؟ أهكذا يستقبل الخراب والفراق حتى لا يكون هناك إلاَّ الذكرى الحزينة وبقايا الحياة المنزلية ـ كالنؤى والأثافي ـ التي طالما أحبها وألفها؟

ثم لماذا يخرج الموكب من الشرق إلى الغرب حيث الماء الكثير كما قال زهير وقال غيره حيث يكون الورود مساء؟

إن صحَّ أن تلك رحلةُ واقع ـ وفيها ما فيها من إشارات إلى استمرار حياة يمثلها وجود العين والآرام وأطلائها حيث كان منزل الحبيبة ـ فكم يكون صعباً أن نتصوّر امرأة جميلة تسافر عن حبيبها فرحةً وهو في حزنه يتغنى بفرحها؟ إلاَّ أن يكون البديل: أنَّ هذه رحلة الشمس نفسها يومياً منذ تبرز من خدرها وإلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم. وما أكثر قصص الجاهليين عن الشمس الغاربة، وعن رحلة الإنسان وراءها حيث تغيب في عين حمئة، ثم تخرج من الشرق من جديد!

ومن يدري، فقد تكون الشمس ـ حبيبة الشاعر رمزاً ـ مقلّة ناقةً كناقة هذه الحبيبة. ومن قديم تصوّر الأساطير الشمس سفينة تسير في بحرٍ، وقد حَرَصَ الشاعر الجاهلي في كثير من الأحيان على تصوير الظعُن بالخلايا أي السفن العظيمة، يقول طرفة: [1]

---

(١) شرح القصائد العشر ١٣٥.
الحدودج: جمع حِدْج وهو الهودج، النواصف: ما اتسع من الوادي، جمع ناصفة، دد: اسم موضع.

كـأنَّ حُـدوجَ الـمـالـكـيـة غُـدوةً
خـلايـا سـفـيـن بـالـنـواصـف مـن دَدِ

وقال امرؤ القيس: (١)

فَـشَـبـهْـتُـهُـمْ فـي الآلِ لـمـا تـكـمـشـوا
حـدائـقَ دَوْمٍ أو سـفـيـنـا مُـقَـيَّـرا

فكامرىء القيس، قال المثقب العبدي «يُشَبَّهْنَ السفينَ وهنَّ بختٌ» في نونيته التي عرضنا لها، وفيها أيضاً «كأن حمولهنَّ على سفين» (٢). وأخيراً قال المرقش الأكبر: (٣)

لـمـن الـظُّعْـنُ بـالـضـحـى طـافـيـاتٍ
شِـبْـهُـهـا الـدَّوْمُ أو خـلايـا سـفـيـنِ

وكختام لهذا البحث ـ وإن نظلَّ في إطار المقدمة الطللية ـ نشير إلى الغِزْلة وجآذر امرىء القيس، وإلى غزلان المثقّب العبدي التي تخلّفت عن القطيع، ثم إلى كل غزال يعرض له الشعراء الجاهليون، فماذا نلحظ؟

قطبان يجتمعان في الشعر الجاهلي مع الغزال أو الظبي وابنة عمه المهاة على مستوى رفيع من الجمال والسموّ والرقة والخصوبة، وهذان القطبان هما الشمس والمرأة. حتى لنعجز في كثير من الأحيان عن الفصل بينهما أو رؤية أحدهما دون الآخر، ولا سيما في مقدمة القصيدة. وقد قدمنا أن الشمس كانت معبودة، وهي اللات التي تستبدل بثنايا الجميلات «ثنايا

---

(١) ديوانه ٥٧.
تكمشوا: أسرعوا، والدوم يطول باليمن ويرتفع إلى السماء.
(٢) المفضليات ٥٧٦.
(٣) المفضليات ٤٦٧.

كالبَرَدِ الناصع» كما يقول طرفة، أو على الأقل تمنحها شعاعاً «في الغيم سطع» كما يقول سويد بن أبي كاهل، وهذه الحبيبة نفسها: [1]

تمنح المرآة وجهاً واضحا
مثل قرن الشمس في الصحو ارتفعْ
وقرونا سابغاً أطرافُها
غلَّلْتها ريحُ مسكٍ ذي فَنَعْ

لكن القرن هنا ــ وهو مجاز ــ للغزال في الأصل ولكن يقال للشمس غزالة في اللغة، وكلاهما يوضع مع دمية المرأة الجميلة في محاريب الأقيال، يقول امرؤ القيس: [2]

وقد علمت سلمى وإن كان بعلُها
بأن الفتى يهذي وليس بفعالِ
وماذا عليه أنْ ذكرتُ أوانسا
كغزلان رملٍ في محاريب أقيالِ

ويقول الأعشى: [3]

كدُميةٍ صُوِّرَ محرابُها
بمُذْهَبٍ في مرمرٍ مائِر

وأما غزلان الرمل عند امرىء القيس ــ وقد جعلن دُمى أو تماثيل ــ فتعني الآرام، والرئم منها ذُكر في الشعر جيداً جميلاً عند أغلب الشعراء فقالوا «مثل الرئم» أو «جيد كجيد الرئم» في حين آثر الحادرة أن يقول وكأنه أطال

---

(١) المفضليات ٣٨٣، فنع: كثرة.
(٢) ديوانه ٣٤.
(٣) ديوانه ١٣٩.

النظر إلى غزاله على الأرض وغزال السماء فلم يجد أبهى ولا أنصع من الجيد اللامع الطويل: [(١)]

وتَصَدَّفتْ حتى استَبَتْك بواضح
صَلْتٍ كمنتصب الغزال الأتلعِ

وبالطريقة نفسها قال عِلباء بن أرقم في امرأة أحبها: [(٢)]

فيوماً توافينا بوجهٍ مُقَسَّمٍ
كأنْ ظبيةٍ تعطو إلى ناضر السَّلَمِ

وإن اختلف العطاءان؛ فبينا يقف الحادرة عند طوطمية الغزال ــ وقد اقترنت بها صفة صَلْتٍ دائماً ــ يلح عِلباء على تشبيه نمطي لا ننكر أن أساسه قداسة الغزال التي جعلت قبيلته التي تنتمي إليه تجعله دمية أو تمثالاً يوضع مع دمى النساء أو بدلاً منها في المحاريب. وكان إذا مات حتف أنفه ــ لأنه لا يصاد ولا يذبح قط ولا سيما في الشعر ــ كُفِّن ووري جثمانه التراب. وقد بكاه بنو الحارث سبعة أيام، هكذا تقضي الطقوس. ولما كشف عبد المطلب عن تمثالين من الذهب لغزالين في الحرم وهو يعيد حفر زمزم، سرق أحدَهما بنو الحارث فأنشد حسان بن ثابت: [(٣)]

يا سالبَ البيتِ ذي الأركان حليتَه
أدِّ الغزالَ فلن يُخفى لمستلِبِ

سائلْ بني الحارِث المُزْري لمعشره
أين الغزالُ عليه الدُّرُّ من ذهبِ

---

(١) المفضليات ٥٢.

(٢) الأصمعيات ١٧٨.

(٣) سيرة ابن هشام ١: ٥٠، شرح ديوان حسان بن ثابت ٥٠، بتحقيق عبد الرحمن البرقوقي.

تلك الشواهد جميعاً ـ ومثلها كثير لا نستطيع حصره ـ تقفنا عند شيئين مختلفين: أولهما اعتدال نبرة الشاعر وهو ينظر إلى المرأة الغزال أو المرأة الشمس في التشبيب الذي تتضمنه مقدمة القصيدة الجاهلية. وفي هذه الحال لا بد من تقدير «البعد» الأسطوري واستحضار الطوطم بكل ما يقدمه من إشارات ورموز. ويبدو لنا أن ما يريده الشاعر ـ في هذا الإطار الديني وهو ديني حقيقة ـ ليس إلاَّ تقديم صلوات في محراب الإلاهة أو اللات؛ فمنها الحياة ومنها البهاء، ومنها كل نعيم الوجود.

وأما الشيء الثاني فتفريع على الأول بعد أن تفتت الطوطم في مجموعة من الصور المجازية تشكل نفسها بمقدار ما استوعبه الشاعر من ثقافة بيئته، وتُقَوِّم استاطيقياً بمقدار ما يعطي أسلوبها من إيحاءات قد لا يقدر على استقطابها التفكير المنطقي. فيكون ثدي المرأة كأنف الغزال، وتكون لثتها مسودّة كلثته حتى لتصبغها بالإثمد، كما تكون حانية رقيقة مثله، وإذا غشمها الشاعر ـ كما فعل المنخل اليشكري ـ تنفست «كتنفس الظبي البهير» أي أن الرغبة الجنسية هي التي تفرز هذه الصور، ويكون من الصعب معالجتها أسطورياً إلاَّ إذا اتجهنا نحو العُزَّى نجمة الصباح أو النجم الثاقب كما سماها القرآن الكريم.

العزَّى ـ كما قدمنا ـ هي ربة الجنس والإخصاب، وقد اهتمت قريش بتمثالها وذبحت عنده، وقدّم لها المنذر قرباناً من بعض الراهبات وكانت العانس من النساء إذا عسر عليها خاطب النكاح نثرت جانباً من شعرها وكحلت إحدى عينيها، وظلت تحجل قبيل بروز العزَّى في الأفق وهي تقول: أبغي النكاح قبل الصباح! [١]

في هذا النوع من التشكيل الشهوي الذي أبرزه المنخل اليشكري، وكذلك امرؤ القيس ـ بصفة خاصة ـ مع أنه فيما يروي عن زوجة أم جُنْدُب

(١) بلوغ الارب ٣: ٢٥٣.

أنه «كان ثقيل الصُّدرة خفيف العُجزة سريع الهراقة بطيء الإفاقة»[1] انحياز واضح إلى أسباب العزى وتتضاءل فيه أسطورة الشمس إلى أبعد مدى.

* * *

وبعد، فقد قيل فيما قيل إن العُزَّى هي نفسها عشتار البابلية، ومن أسماء هذه النجمة الزهرة[2] ونعمة ــ النخلة شجرتها المقدسة ــ وبَعَلْتَى وأحياناً اللات، وفي الجنوب عثتر. وكل ما يروى من أساطير عنها لا يخرج عن تلك الدائرة التي حددناها، بل ربما كان في رمزها الآخر ــ غير الغزال ــ وهو الحمام ما يؤكد الدور الجنسي وحده. حتى لنجد من بقايا المعابد القديمة ــ وعندالعبريين بخاصة ــ كواهن الحمام يُقدِّسن النار، لأنها صفة من صفات العزى إن لم تكن هي النار نفسها.

إذن ما أصعب التأويل هنا، وما أشقه! لكننا لا نيأس إذ لا يزال في التفسير الأسطوري للأدب ــ وللشعر بخاصة ــ جوانب كثيرة لم يكشف عنها بعد. وما قدّمه الروّاد فيه شعراء ونقاداً وأنثروبولوجيين يوحي بأن للأسطورة اليوم دوراً قد يقلب أنواع التقويم الأدبي رأساً على عقب.

□ □ □

---

(١) ديوانه ٤٠.

(٢) يروي الرازي في تفسيره ٣: ٢٠٢ وما بعدها وبخاصة ٢١٩، ط. النهضة بمصر ١٩٣٥ حكايات عن علاقتها بهاروت وماروت وكيف أغرتهما بالمعصية فمسخها الله تعالى. راجع أيضاً تفسير الطبري ١: ٤٥٦ وما بعدها، ط. الحلبي ١٩٥٤.

الفصل الرّابع

التفسير الأسطوري للشعر الحديث

(١)

لأكثر من سبب ــ عند أكثرنا عقلانية ــ بعثت الأساطير إلى الحياة بعد موتها بين براثن العلمية، وكانت الأساطير تعني مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية اقترحها الإنسان الأول في مواجهاته للكون.

وفي جانب آخر مالت الأغلبية إلى تأكيد استمرارية الأساطير على قاعدة وحدة الوجود التي لا تنفصم، وفي ظل نظام لا تنقطع فيه سلسلة التوالي حتى ليمتزج الحاضر والماضي والمستقبل «وإذاً الحدود بين البشر جميعاً قد أصبحت غير محققة المعالم»[١].

وبطبيعة الحال تكون الأسطورة هنا طقساً أو كهانة، كما تكون خرافة قصصية Legend تجمع لغتها التصويرية رؤى شعرية أو شاعرية يعترف العلم بأنها وجهات نظر في الطبيعة والحياة. ومن ثم أكبَّ المتخصصون في فروع المعرفة على دراستها وتحليلها، فأصبحت حقاً مشاعاً عند الأنثروبولوجيين والسيكولوجيين والسوسيولوجيين والفيلولوجيين.

ولما كانت العلاقة بين الأسطورة والشعر مما لا مشاحة فيه ــ وكلاهما لغة واحدة وجدت في كتب الآلهة الأولين وشهدت عليها تعاويذ الكهان

(١) راجع: Richard Chase في Quest of Myth حيث يقول إن «الأسطورة فن لا يقوم بذاته» ويرفض الاعتراف بقبولها قيمة موضوعية من جانب العقلانيين لأنها بلا ضابط فكري محدد!

ورقاهم المسجوعة ــ أصبح من الضروري أن ينضم نقّاد الأدب إلى هؤلاء العلماء معتمدين محصلاتهم النهائية، ولا سيما فيما صدر عنه كارل يونج في نظريته عن اللاشعور الجماعي، ومجموعة من علماء اللغة ربطوا بحوثهم اللغوية بالأساطير على أساس انتقالهم إلى دائرة البحث الفولكلوري، وقد توّجت هذه البحوث بظهور الأنثروبولوجية اللغوية Linguistic Anthropology عند أمثال كلود ليفى ستروس.

وليس يعنيني كثيراً هذا الجانب على أية حال، بل ربما أفيد فائدة أكبر ــ كناقد أدبي ــ من ماكس مولر وبِنْفي وجاستون باري. ومع ذلك لا بُدَّ من الاعتراف بأن المدرسة الأسطورية الحديثة ــ وهي تفسر رمزيات الطقوس القديمة والخرافات القصصية ــ تجعله رابطاً من روابط الاستمرار الحضاري ولو في حدود النماذج العليا Archetypes.

ومن ينكر على أي حال أن إنسان العصر الذي يبدع الفن مقطوع الصلة فكرياً ــ أيّ لغة وسلوكاً ــ بإنسان ما قبل التاريخ؟

ثم من يزعم أن العقلانيين بيننا كانوا على صواب عندما رفضوا الأساطير فموّتوها، ثم بعثوها بعد أن تبيّنوا أنه قد لا يشق على المرء أن يقبلها سواء تَشَكَّلَ الرمز الأسطوري من تجاربنا الفعلية، أو انحدر إلينا عن طريق اللاوعي الجماعي جيلاً بعد جيل؟

ففي الحالين لا ينمو الرمز الأسطوري خارج علاقتنا الاجتماعية. وغاية ما في الأمر أن الأسطورة نفسها زمرة من الرموز ــ تكمن فيها بدلالات معينة ــ لا يراها بعض الوضعيين والواقعيين قابلة للتداول Communicable أي قادرة على التبليغ بشيء. وقديماً حرص يونج على أن يوضّح أنّ تقبل الرمز يتم عن طريق اللاشعور وليس عن طريق الفكر أو المنطق. وهذا يعني أن الرمز الأسطورة مجاز على نحو خاص أو تمثيل حدْسي Intuitive Representation يخلب ألبابنا إذا أحسنّا تصوّر بنيويته الخاصة.

* * *

غير أن هذا الرمز ــ ويكتفي في استخدامه بلفظ واحد أو بذكر إسم إله قديم كتموز أو بعل ــ كفيل بأن يبعث إلى محيط الشعور كلّ الخبرات القديمة لنرى مثلاً في السياق العام أن الإشارة إلى تموز تعني الانتصار أو البعث، وأن ذكر آلام المعذبين الذين حلّت عليهم اللعنة الأبدية ليست إلا ترديداً لعذابات سيزيف.

تموز إذن أو سيزيف قيمة سيميوطيقية في الحقيقة. ويصبح كل منها علامة أو منطلقاً لخيالات يقتضيها التعبير الفني أيّا ما كانت أدواته. وليس من سلطة المنطق أن يحاول تقويم هذه الخيالات وإلا كان علينا أن نرفض كل رؤ ي السياب الذاهلة والمذهلة وهي تجمع بين المسيح وتموز:

خُيِّل للجياع أن كاهل المسيح
أزاح عن مدفنه الحجر
فسار يبعث الحياة في الضريح
ويبرىء الأبرص أو يجدّد البصر

وباعث الحياة ــ يقصد الخصب ــ هو تموز، لكن الشاعر في تعامله مع رمز المسيح لم يجد بُدّاً من أن يجعلهما كينونة واحدة. وقد اجترأ في قصيدته «مرحى غيلان» على أن يقول في مفهوم مخالف تماماً لمفاهيم العقلانيين:

بابا... كأن يد المسيح
فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح
تموز عاد بكل سنبلة تعابث كلّ ريح

ومثل هذا ــ ربما ــ هو ما لفت نظر يونج عندما صرَّح بأن تقبّلنا الرمز بإشارة ما شبه محال. لكنه مع ذلك يتردد في الشعر قديماً وحديثاً، يقول بشار بن برد:

وكأنَّ تحت لسانها

هاروتَ ينفث فيه سحرا

ويقول علي محمود طه بلسان سافو وقد سمعت إلى الشاعر:

أمن ربة الشعر إلهامه

أم الوترِ الأرفسيّ الحنون

ويقول أدونيس:

في الصخرة المجنونة الدائره

تبحث عن سيزيف

تولد عيناه

فلا نجد أكثر من تلك الإيماءات. وهي وحدها ـ بما استوى فيناعنها من معارف ـ تتحول إلى مجموعة من أحاسيس تشكل الخيال الذي يجعل الإيماءة الواحدة قيمة حية، وقد تفقد بعدها التاريخي أو إطارها الخرافي بوجه عام.

* * *

على أن هذا النوع من السيميوطيقيات قد يصبح ضرباً من التباهي أو طريقاً للإعلان عن ثقافة الشاعر. وقد حدث هذا في إشارات ألسياب الأولى داخل مطولتيه «المومس العمياء» و«حفار القبور»، ثم زاد عند كثير من المتشاعرين، أو لدى الذين لم يستطيعوا استيعاب المناهج الأسطورية التي تقدر دور الخيال الخلاق، فوقعوا في مجاوزات مضحكة، يقول أحمد مخيمر الشاعر المصري:

بوذا...

فوق القمم الشمّاء يعيش وحيدا

يتنقل كالنسر الجارح

وسعد الحميدين الشاعر السعودي:

قلبي يدق... يدق

لكن الجدار

يمتد قدامي كشمشون الأزل

وللأزل عند هذا الشاعر عنقاء، وقد ربطها بالغراب الذي يشيب في قوله:

شاب الغراب...

وصافحت عيناي عنقاء الأزل

والشاعران ــ فيما نرى ــ قد يكونان من أصحاب الخيال الأول الذي يسميه كوليردج Fancy باعتباره ضرباً من الذاكرة الآلية المتحررة من قيود الزمان والمكان. إلا أنهما لم يحسنا توظيف العناصر القصصية ــ القديمة ــ عندما تتحوّل إلى خيال آخر ــ هو الخيال الثاني ــ يؤلف بين المتفرق المتناقض، ويحسن مزجه مهما يضؤل حظه منْ الفاعلية في ضمير الحضارة، ومهما تكن قابليته من النَّمْذَجة(١). ومن هنا كان بناؤهما الفني مرفوضاً، فضلاً عن أنهما عدما القدرة على تصوير «الجدار الذي يمتد كما يمتد شمشون الأزل» أو «بوذا الذي يتنقل كالنسر الجارح» دون مبرر تقبله أية قراءة لبوذا الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد وقال بفناء الإنسان على قاعدة النيرفانا Nirvana السحرية.

وأما ما يقوله علي جعفر العلاق الشاعر العراقي من مثل «كأن طيور الفرات غزال على الرمل»، وما يقوله تاج السرّ الحسن الشاعر السوداني من مثل «يا سمسمُ إفتح، أحببتكِ يا أوفيل، في رأسك من شعري يخضوضر إكليل» وما يقوله بدر توفيق الشاعر المصري من مثل «موسى اهتزت في يمناه

(١) R. A. Foakes; Romantic Criticism 1800-1850, London 1968, pp. 79, 90-92.

الراية، حين امتد الوجه الأصفر» وما يقوله عبد العزيز المقالح الشاعر اليماني «أُنصلب سراً، وأواه أواه أين الصليب، وهيهات أين مكان المسيح» وما يقوله يوسف الخال من مثل «وقبلما نهمّ بالرحيل نذبح الخراف واحداً لعشتروت؛ واحداً لأدونيس، واحداً لبعل» ثم ما يقوله خالد أبو خالد الشاعر الفلسطيني من مثل «لكنَّ أبا ذرّ وُلِدَ على شفتي، وفي كفيه السيف صمت» فشيء يقرر أن هؤلاء جميعاً ـ على الأقل في هذه المواطِن ـ لم يتسنَّ لهم أن يثبتوا أقدامهم فوق أرض الأساطير، أو ما يمكن أن تنتزعه الأساطير من ربقة التاريخ والحقيقة.

* * *

لكن استخدام الأسطورة وكلّ ما دخل إلى عوالمها من الواقع، لم يقف عند ذلك فحسب ـ حيث الاستحضار بإشارة أو بعلامة لموقف إنساني قديم استجابة لنزعة فنية أو أخلاقية ـ وإنما جاوزه أيضاً إلى الإحياء بقصة هي في الأصل إحياء سردي لواقع بدائي يبحث عنه أمثال فريزر وتيلور وأندرولانج ونحوهم. وبعبارة أخرى شاع استخدام الأسطورة في الشعر المحدث كقصة رمزية Allegory حتى ولو كانت هذه الليجورية تفسيراً قديماً لطقوس أقدم، وكثير من هذه الطقوس لا يزال يتحكم في سلوكنا وعاداتنا حتى اليوم[1].

ومن العسير في واقع الأمر تحديد المسار الذي تسير فيه عملية الإبداع الفنّي متكئة على القصة الرمزية ـ الليجوريا ـ فهذه ضرب من المجاز أو التمثيل. ولأنها كذلك، لا بد من أن يكون ثمة تركيز على سرد ما يتصل

---

(١) راجع على سبيل المثال برونيسلاف مالينوفسكي Bronislaw Malisowski في كتابه Myth in Primitive Psychology ط. لندن ١٩٢٦ ص ٢١، ومن أبرز هذه الطقوس استخدام الايقونات Icons، والاحتفال بيوم شم النسيم، وتكفين الميت، وما يتبع ذلك من شعائر، منها وضع الورود على قبره ورشه بالماء، هذا بجانب طقوس التحطيب والمصارعة أو المبارزة التي تعني جانباً من جوانب الاحتفال بعقد الزواج بين الحقول.

بالمشبه به من صفات وأفعال على أساس التناظر، وباعتبار ذلك المشبه به حاملاً للمشبه أو مركبته (Vehicle) كما يقول ريتشاردز في كتابه «فلسفة البلاغة».

وبديّا أعتذر عن هذه المقارنة التي قد تبدو مقحمة، فلم أقصد إلا أن أجعل منها وسيلة إيضاح لما أريد. ولنفترض معاً أن خليل حاوي ـ مثلاً ـ أراد على عادته أن يصوّر صحوة الإنسان المهزوم من بين ركامات العصر وتناقضاته برغم إفلاسه ـ وقد قدّم إليوت له النموذج في الأرض الخراب ـ فما عليه إذن إلا أن يكون تموزاً أو بعلاً أو مسيحاً. وأحد هؤلاء في هذه الحالة مشبّه به، وحكايته تشبه حكاية «الثور الوحشيّ» الذي تشبّه به ناقة الشاعر الجاهلي وهو يرحل رحلته الخرافية الباهرة.

وتبدو الحكاية هنا ـ إذا أحسن الشاعر تضمينها ـ غير مقصودة لذاتها بمعنى أن الشاعر لم يشأ سرد وقائعها إلا لأنه شعر بأن لديه موضوعاً يريد إيضاحه؛ فكأنها في الحقيقة عنده لون من ألوان التصوير. وهذا التصوير عادة ما يكون عالة على تفصيلات الأصل، إلا أن الشاعر الفاهم يجد من الخير أن يستغني عن بعض هذه التفصيلات، ولا بأس إذا سمح لخياله باستبدال غيرها بها.

وربما كان خليل حاوي أحد الذين نجحوا تماماً في استغلال حكايات السندباد الخرافية في رحلاته إلى منابع القوة في أعماقه ومصادر المعرفة. ولأنه تموزي، فقد أضفى على سندباده ـ أي عليه هو نفسه ـ صفات الديمومة والقدرة على حمل البشارة بالخصب، دون أن يحوّل حدْس الأسطورة إلى منطق جامد:

عدت إليكم شاعراً في فمه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما في رحم الفصل. . .
تراه قبل أن يولد في الفصول

وكان من قبل قد أنشد «سوف تأتي ساعة أقول ما أقول» برعشة البرق وصحو الصباح بجانب فطرة الطير، فتنبأ فنياً بدنياً خضراء. غير أنّ هذه الدنيا دمرتها عام ١٩٦٢ رؤاه السوداء في «بيادر الجوع».

ولكثير من الشعراء المحدثين ــ وعلى رأسهم البياتي وأدونيس وجبرا ــ نبوءات مختلفة، وقد تحوّل بعضها إلى يوطوبيات تقبع في عوالم شفافة أو بين سحب غامضة. أحسب أن هذه اليوطوبيات بإشعاعاتها وايحاءاتها ورموزها، ليست إلا عرضاً لمجموعة القيم الإنسانية التي كأنما أعدها الشعراء لمواجهة أقدارهم. وكثيراً ما تتعرض محاور هذه القيم للتداعي ــ لأنها أضعف من صخر الحقيقة ــ فيتداعون واحداً إثر الآخر تداعي سيزيف. أو فلنقل إن هذه اليوطوبيات التي هي ردّ فعل لمدن الشعراء الأرضية، أوجدتها حضارة العصر من أجل أن تحبط. فهي تموزية تسفّة فكرة الخصب المستهلكة، وهي بروميثيوسية أيضاً ينجم عنها العذاب حتى ليطفىء الشعلة. وتلك مأساة جيل كافح واستعدّ للفداء، غير أن اليأس غلبه على أمره كما غلب خليل حاوي ومعه المصلوبون بآلامهم، وكما غلب السياب برغم قبلات عشتار على شفتيه:

هيهات . . .
أتولد جيكور
من حقد الخنزير المتدثّر بالليل
والقبلة برعمة القتل
والغيمة رمل منثور
يا جيكور!

فعلى قريته السلام، ما دمنا إزاء تموز المندحر الذي لا يستطيع أن «يبرعم الحقول» أو «يفجّر الرعود والبروق والمطر» أو «يطلق السيول من يديه».

وأما البياتي ـ وقد أحبط أيضاً برغم كل مايروّج عن اجتيازه الأزمة ـ فقد أراد أن يبعث نيسابور الجديدة أو جنة الأرض من جحيم نيسابور القديمة[1] التي طالما بصق الغزاة على دود وجهها المجدور، والتي تقمصتها ـ مع ذلك ـ عائشة فراح يتتبعها في كل مكان، حتى في لندن وتحت أعمدة النور ، وكانت أحياناً تتخفى في أوراق الليمون وأزهار التفاح، وقد قالت له ذات يوم:

«عائشة إسمي ـ قالت ـ وأبي ملكاً
أسطورياً كان يحكم مملكة دمرها زلزال
في الألف الثالث قبل الميلاد»

فذلك تُلودٌ لا شك فيه، ولكنه آتٍ من فراغ؛ لأن المدينة لم تبعث، وظلت حلماً برغم فداحة ما بذل الشاعر من أجل تحقيقه:

وُلِدَتْ في جحيم نيسابور
بثمن الخبز اشتريت زنبقا
بثمن الدواء
صنعت تاجاً منه للمدينة الفاضلة البعيدة!

وقد كان لا بُدَّ أن تضع نيسابور أقنعة طيبة وبابل وروما وبغداد وإرم ذات العماد التي هدها زلزال ـ وعنده أنّ سيزيف في رثائه كامن أدرك عصر الزلزال! ـ كي يردّ على عبث الموت برؤياه اليوطوبية ولكي يسافر في بحر الصوفية معتمداً حلولاً حلّاجياً أو تناسخاً قد يكون فيه الاستمرار المنشود للحياة.

ومع البياتي في إحباطاته نذكر صلاح عبد الصبور، وفي «أقول لكم»

---

(١) أفضل أن تقرأ دائماً مسرحيته «محاكمة في نيسابور» التي صدرت في بيروت لأول مرة سنة ١٩٦٣ وأعيد صدورها في تونس سنة ١٩٧٣.

أول شهادة على إفلاس يوطوبياه، وقفّى عليها شهادة ثانية في «أحلام الفارس القديم» ليرجع من بحار الفكر دون فكر، ويحيا بلا ظل ولا «صليب» وقد نسيه الله حتى كأنه لم يولد ليعيش موهبة الحب. . .

ولم يعش لينتصر

ولم يعش لينهزم

وفي تفقده القصص الشعبي والملاحم متحوّلاً عن الأساطير وأقنعة التاريخ تكثر العبارات التي نَمْذَجَها خلال حكاياته عن الملك عجيب وبشر الحافي والسندباد، وقد يكون بعض هذه العبارات مما يجتمع عليه الشعراء منحدراً إليهم من عصور ممعنة في القدم:

- لم آخذ الملك بحدّ السيف
- اللفظ منيه
- مات الملكِ الغازي
- الميْتُ يحسُّ دعاء الأهل
- هذا النجم، النجم القطبي
- فأنت هلال أزهر اللون مشرقُ
- في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان
- يأكلني الزمن
- إن جئت إليها (يقصد المرأة)

لا تأمنها حتى لو جعلتْ فرش منامك

نهديها أو فخذيها

ومن الحماقة أن نستنتج ــ مما سبق ــ أن هذه الأنماط بنصها منقولة نقلاً. فإن صلاح عبد الصبور يقف في ليجورياه عند الحافة الخالية من أية مَعْلَم. إما إلى الجانب الآخر حيث الرؤى المتجددة ــ وهو صاحب خيال

شاعري ـ وإما إلى الهاوية. وهو إذا حلّق لم يتشبَّث بسحابة ولا حتى بهذا النجم القطبيّ الذي كثر دورانه عند البياتي!

وتفرض الريح ذات الإشارات المتنوعة ـ ريح المنى، امتزجت روائحنا بريح الأرض [حلول]، ريح الودّ والألفة، الصمت راكد ركود ريح ميتة، هل يأمن حضن الريح، في ليلة صيف راكدة الريح، أتمزق ريحاً طيبة تحمل حبّات الخصب المختبئة، نطفتنا الأيام وألقتنا في وجه الريح، مولاتي تلك هي الريح [بعكس: تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن]، فاذا تحكي الريح ـ مجموعة من السيميوطيقيات الخاصة وإن تظل ملتصقة ببعض حكايات السندباد وتفاصيل الرحلات الخرافية التي تكشف عن أن الإنسان المحكوم عليه بالموت لا يمكن إلا أن يذوي حزناً، وقد يصعب «تجديده» بادىء ذي بدء.

وأما توزيع النماذج والقوالب المنمذجة في ضوء التفسيرات الذهنية ـ من غير إهمال لعنصر الخيال ـ فينمّ على السأم والسخرية والتحَسّر على «أشياء» عزيزةٍ ماتت لديه وهي بعد في نضارة الربيع. وفي نهاية الأمر، وبعد أن ماتت حتى الكلمة الصادقة في مأساة حلّاجه، قضى في تنويعاته بشجر الليل بأن الإنسان هو الموت، وبأنّ النشوة خمدت، وبأنه هو نفسه «يتقطر في زمن الموت».

وفي حوارية «الموت بينهما» التي ضمنها ديوانه «الإبحار في الذاكرة» ـ وهي من أجمل شعره ـ رفض كلَّ أولئك، وإن ظلَّ يبحث في حيرته وضجره عن عطايا الله له بعد أن هجره الملاك «ذو المنقار الذهبي» وكان قد اعتاد أن ينتزعه «من بين ندامى دار الندوة» ويظل معه إلى قبيل «صياح الديك».

وما نزيد بعد ذلك شيئاً عن عبد الصبور في هذا المجال ـ فثمة من لا بد أن يعود إليه بالتفسيرات الأسطورية المقارنة ـ وإنما نقف وقفتنا الأخيرة

عند حسب الشيخ جعفر صاحب مدن الوهم والرؤى المستحيلة. فهو يواجه الخيبة أو الإحباط كلما حاول تشييد مملكة الطفولة في كل مواجهاته لواقعه المتأزم. وعلى الرغم من أنه لم يصل بعدُ إلى بؤرة اليأس، يظل شعره قائماً، ويظل هو باحثاً عن خلاص غامض:

أغوص في توحدي
أبحث في تشردي
عن نخلةٍ ومسجدٍ قديم
يأوي إليه ــ مثلما العصفور ــ وجهي الضائع اليتيم
فجرعة من كوزه المبترد
وحقنة من تمره الندي

ورحم الله أبا العتاهية، وإن يكن ذلك لا يعني مندوحة عن أبي نواس وميدياس وفيدرا وأوفيليا في قاع كأسه وبين الهياكل المهدّمة، وبأقنعة تهيّىء له التضايف الكامل بين ضميري الغائب والمتكلم، ومن أجل أن يجدّد شباب مدينته القديمة التي قد يسخط عليها بقدر ما يهفو إليها.

ثم أعتذر مرة أخرى...

فقد أطلت في مدخلٍ أردتُ به الاتفاق على معنى الأسطورة ــ وقد لاحظنا حتى في بحثنا عن رمزية الشعر الجاهلي أنه واسع روّاغ ــ وعلى تحديد قيمتها رمزاً حياً كان أو تضميناً لحكاية تمثل أرفع تعبير عن شيء يحدس حدْساً لا يُمنطق. وسنلاحظ أن تلك الحكاية[1] قد تستغلّ بتفصيلات واضحة تقتضيها فاعلية الإيقاع النابض، أو جاذبية الوقائع التي تثير القوة

(١) يراجع للمؤلف كتاب «الأسطورة، دراسة حضارية مقارنة» ٤٣ فما بعدها، ط. دار العودة بيروت ١٩٨٠. (طبعة ثانية).

الكاسحة والعنفوان المتأجج. وخير ما يمثل ذلك خرافة يأجوج ومأجوج، وأسطورة بروميثيوس، وسيرة سيف بن زي يزن.

أو قد تظهر الحكاية في الشعر مهجّنة، أو مبتورة لتكون تمثيلاً لمجهول أو مفتاحاً لباب مُقْفَضٍ إلى مدن «اليوتوبيات المرسومة من عبث الأقلام» ـ هكذا يسميها عبد الصبور ـ ومدن الفرح ومدن الغيب التي يرسو فيها شاعر كحجازي قائلاً إنها:

. . . من الزجاج والحجرْ
الصيف فيها خالد ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجدْ لها أثرْ
وأهلها
تحت اللهيب والغبار صامتون!

وربما «صنع» الشاعرُ أسطورة إذا كان متقد المشاعر متسع الخيال قادراً على أن يضع أيدينا على قيم ربما لم توجد إلا في نماذج يونج العليا، أو عساها تكون مطبوعة على «مرايا الكهف» المسحور فتؤسطر لومومبا أو أم صابر أو جميلة بوحيرد الرامزين جميعاً إلى بطش المحتل وطغيانه.

(٢)

هل بعد ذلك كله نحتاج إلى أن نؤكد أنَّ الأسطورة تفكير صوّر شعراً أو هو قيمة معرفية تاريخية؟

لا أظن . . .

وإذا كان ستروس أوشتراوس يعتبر هذه المعرفة بدائية لالتصاقها بالطبيعة لدى الإنسان الهمجيّ ـ وكان قد أنكر الطوطمية فيها ـ فلأنه حَرَصَ على تحديد معالم الفكر المتحضر، وهو دائماً يتسم بالصقل والتهذيب ولا بُدَّ على

أية حال أن نقدّر هذا الرأي، وفيما يخصّ اللغة داخل هذا الإطار تبدو الطبيعة غير واعية لها، وخلال تمرسها على التصوير وُجِدَ الشعر كما وُجِدَت الأسطورة معاً أو متعاقبين.

ولأن الشعر استمرّ، استمرت الأسطورة، حتى ليعترف ستروس ــ ونحن نلح على ذكره لأنه صاحب التحليل البنائي في علم اللغة والأنثروبولوجيا ــ بأن الأسطورة زاحمت العلم إلى القرن الثامن عشر على الأقل. بل لقد عاشت بعد ذلك على نحو ما ذكرنا من قبل، وتمكنت الرومانسية في أزهى عصورها أن ترى فيها مادة تتفق وفلسفتها. وكانت موسيقى العصر التي وضعها أمثال فاجنر تنقب في الفولكلوريات وتترجم الأساطير إلى نغم وإيقاع، أو كانت تأخذ من الأساطير الأصوات المدوية والصادحة وتترك اللغة إيقاعاً ورموزاً للأدب!

ولأمرٍ ما كانت عناية شعرائنا العرب منذ بدايات القرن العشرين قائمة على أساس ما صدر عنه رومانسيو أوروبا، فترجموه وتأثروا متسامحين بما كان يمكن أن يفيدوا من تيار الواقعية، ومبتعدين وسعهم ــ من ناحية أخرى ــ عن الاستمرار الحفاظي الذي ظل إلى اليوم يتغنى بأسلوب امرىء القيس وأبي تمام وأبي الطيب. فكانت النتيجة اتساع رقعة الرومانسية العربية، واقتحام الرمزية مذهباً دهاليزَ التعبير الشعري التي ارتادها أمثال أديب مظهر ويوسف غصوب وسعيد عقل وإلياس أبو شبكة وبشر فارس وجبران.

ويمكن بطريقة أو بأخرى القولُ إن العالم العربيّ ــ في نهضته الشعرية الأولى الحقيقية ــ توزّع بين الرومانسية التي تزعمتها مصر، والرمزية التي تزعمتها لبنان. وقد فرضت الأساطير نفسها على المدرستين، اقتداء بما وقع في أوروبا، وإحساساً من الشعراء ــ هنا وهناك ــ أن هذه الأساطير هي مادة الشعر الحقيقية. وبدون أية دراسة معمقة ــ لأن العناية بضروب الفولكلوريات جاءت متأخرة جداً ــ أصبح مطلوباً أن يقول الشعراء مثل ما يقول وليم بليك وشيلي والفرد دي فيني وبول فاليري.

ومن هذه الزاوية ــ فيما أظن ــ كتب سعيد عقل أعماله الدرامية والغنائية فلفت الأنظار[1]، واقتحم علي محمود طه بإيقاعاته الهادئة ورموزه الشفافة الميدانَ بمطوّلته «أرواح وأشباح» دون أن يجاوز السَّرْدَ كثيراً وأن يفهم بدقة دلالات النموذج الأسطوري. وكان ذلك عام ١٩٤٢ أي بعد أن بات أديب مظهر اللبناني ــ رائد الرمزية العربية ــ بأربعة عشر عاماً. وبعد أن أصدر إلياس أبو شبكة «أفاعي الفردوس» معتمداً رمزيات بودلير وأساطير العهد القديم، فهزّ العالم العربي هزّاً. غير أنه تفوّق على نفسه ــ بعد تهالكه في مسرحيته أغنية الرياح الأربع ــ في قصيدة أسطورية أبدعها بلا اعتماد مباشر على شاعر بعينه أو على طريقة بعينها. وهذه القصيدة جاءت في ديوانه «الشوق العائد» أدفأ دواوينه وأنضجها، وذلك بعنوان «امرأة وشيطان» لعله أراد أن يستلهم بها بيت أبي العلاء المعري:

لحاكِ الله يا دنيا خلوبا
فأنت الغادة البكر العجوز

وقد صدر القصيدة به[2]، غير أنه جاوز الشاعر القديم وحلّق ما شاء الله له التحليق بعد أن تمكن من تحويل تقريرية أبي العلاء أو منطقه إلى مجموعة من الصور الرمزية تاركاً مجال التأويل لخيال القارىء. وعلى الرغم من وضوح القصيدة وهي تتكىء على رموز تحيا ــ بغموض ــ في اللاشعور الجماعي وينمّ عليها مطلعها:

أقسمَتْ لا يَعْصِ جبارٌ هواها
أبَدَ الدهرِ وإن كان إلاها

---

(١) راجع مثلاً «المجدلية» و «قدموس» و «رندلي و «أجمل منك لا».

(٢) ضمن الشاعر معنى ذلك البيت بيتاً قال فيه يصف المرأة الدنيا:

وعجوز بالصبا موعودة
وبعمر الدهر موعودٌ صباها

تمكن من أن يضع قارئه في جو غائم وبين وقائع خرافية محفوفة بشعائر السحر والرقي وتهاويل الرؤى وبأساليب الآلهة والجن والشياطين. فكان بذلك كله من أوائل المروّجين للصور الأسطورية، مثلما كان أبو شبكة من أوائل الممهدين للرموز التوراتية، وإن جازوا معاً طبيعة النموذج من حيث هو حقيقة مطمورة في أعمق أعماق الإنسانية.

على أن الأبيات الأولى من القصيدة سردية ملحمية، لكنها لا تنتمي إلاَّ إلى حكاياتنا الشعبية ـ قد تبدو واقعية في بعض جوانبها للعجب الشديد ـ فيكدّ الناقد على أي حال إذا حاول أن يردّها إلى مصدر معين، فالمرأة الدنيا. . .

حذقت علم الأوالي وَوَعَتْ — قصص الحبّ ومأثورَ لغاها
قيل لا يُذْهِبُ عنها كيْدَها — غيرُ شيطانٍ ولا يمحو رُقاها
وَرَوَوْا عنها أحاديث هوى — آثمٍ يُغرب فيها مَنْ رواها
وأساطير ليالٍ صُبِغَتْ — بدماء سفكتْهُنَّ يداها
يذكر الركبانُ عنها أنها — سرقت من كل حسناء فتاها
وقتيلٌ بين عينيْ زوجهِ — كلُّ معشوقٍ دَعَتْهُ فعصاها
كلما التذَّتْ وصالا من فتى — سحرته وهو في حِضْنِ هواها

وهي في تصديها للشيطان ـ وقد هزمته وهو الذي تتخطى قدماه مسبح الشمس، ويطفىء النجم في السماء، ويصدّ الريح عن وجهتها ـ تسأله أمراً لا يقدر عليه . . تسأله زهراتها التي هي شهوات الجسد بصخب باكٍ، فيبكي مثلها! ويسقط الشاعر عندما يلح على أن يكشف عن الرمز الغامض إذ لم يتركه ليفيض علينا بتهويماته وإيحاءاته، وهذا ما سيحاول شاعر الحداثة أن يتلافاه فيما بعد.

ولعلي محمود طه بعد ذلك قصائد أسطورية تقع في العيب نفسه، إما لأنه لم يكن واعياً لأسلوب التعامل بالنماذج، وإما لأنه كان يظن أن الكناية

ـ لم يهدني نجم إليه، يذبحني الحب، أنفاسي تـضيء الأفق بركانية كالجمر، عرائس وادي الخيال، فما النار أحنى من الزمهرير، أجلس يا نار وحدي ـ قد لا تغني عن التصريح، وبخاصة أنه كان يستهدف دائماً تجسيد أفكاره بأقنعة نثرها نثراً في «أرواح وأشباح».

بيد أنَّ الذين استغلوا شخصيات الأقنعة قبله لم يفعلوا أكثر مما فعل، وإلاَّ فلنعد إلى ما قدّمه الياس أبو شبكة وسائر شعراء جيله عن شمشون ودليلة وقدموس وبنت يفتاح وأوزيريس، ولن نرانا محتاجين لفهم رموزهم إلى أكثر من أحد المناهج الفيلولوجية المتاحة. ومن هنا يسقط من شعرائنا المحدثين بلند الحيدري عندما يقول في سذاجة وقد تهيأت في شعره كل أسباب التمرد والفجيعة والعزلة بجانب أسباب «البعث» التموزي:

ولتبق في الأفق البعيد
تلك الدروب كما تريد
فغداً ستبعث من جديد
أما أنا
فلقد تعبت وها هنا
سأنام لا أهفو ولا تهفو مُنَى

والرأي عندي أن ذلك الشاعر ومن دار في الفلك الذي دار هو فيه، أرادوا بانسلاخهم عن الذاتية المتورمة أن يخرجوا من عالمهم المنسيّ ليرتبطوا بالواقع الذي تتغير فيه مدلولات الأنماط الشعرية فاكتفوا بتقريرات أكثر ما تدل على وعي الشاعر:

هل تذكرين
تلك الحكايات الطويلة عن أميره
كانت تصرّ...
تصرّ أن تبقى كدنيانا صغيره

وهذا كلام منظوم لا يشير إلى الواقعية ـ واقعية الشاعر في العراق ـ بالقدر الذي يشير إلى إخفاقه في استيعاب درجة التزامه الاجتماعي. والناقد بعد هذا كله أو قبل هذا كله، مضطر إلى إعلان التناقض الشنيع الذي يقع فيه أمثال بلند الحيدري ممن لم يحسنوا فهم الأنظمة الفولكلورية ـ في حكاية كحكاية الأميرة، نائمة كانت أو متيقظة ـ عندما تتحول إلى بنية شعرية فاعلة.

لكن سقوط بلند الحيدري كان حتى هذه المرحلة التاريخية في حياة شعرنا الجديد، من الأمور التي ربما يُسكت عنها بدعوى التجربة مرة، واضطراب المصطلح الفولكلوري مرة أخرى. وإذا نحن جاوزنا هذا وذاك فسوف نقابل بسقوط من نوع آخر مردّه إلى الصياغة، على أساس أن الشاعر لم يتبيّن حقيقة معاناته، وبالتالي لم يصدر عن التعبير الملائم. وليكن بعض شعري أنا الدليل على هذا السقوط. ففي قصيدة «السور» التي نشرت في الآداب[1] تحتدم عندي الرغبة في تعميق الحكم القيمي على قصيدة نضالية عالية النبرة. وإذ يقع في تلك القصيدة ذكر سور يقبع خلفه الخائفون بصبرهم حتى تبدو «الموازاة» ضرورة لبعث خرافة يأجوج ومأجوج، فيتم السرد على النحو التالي:

سورٌ سواه
كنا سمعنا عنه أيام الطفوله
قصصاً طويله
يأجوج كان يدق صخره
ويهيل مأجوج صواه... فمرةً من بعد مره
تدمى الأكف ولا يكفّ...
وهكذا تمضي السنون
كانت ـ على ما قيل ـ ألفاً أو يزيد

---

(١) العدد ١٢، من السنة الثانية ديسمبر ١٩٥٤، ص ١٦.

حتى نما لهما صبيٌّ باسم «شاء الله» . . .

يفعلُ ما يريد

لكنه صرعته أحجار ثقيله

فتجرعا الغصص الطويله

وفي المقطع الأخير من القصيدة يُحْكَمُ البناء بالجمع بين الخائفين من التتار خلف السور والخائفين من يأجوج ومأجوج قبل أن ينجبا ابنهما «إن شاء الله» ويموت وهو لا يزال خارج السور الأسطوري. إلَّا أن ذلك كله كان متلبساً بوعي على نحوٍ بدت فيه خرافة يأجوج ومأجوج مقحمة، وافتقدت أيضاً جاذبية الرموز، فضلاً عن أنها عجزت عن تحويل الرؤية التشاؤمية، إلى قوة نضالية متفائلة!

وحتى حين نشرت قصيدتي «عندما تختلط الأبعاد والآماد» وأنا في لندن[١] لم يكن نصيبها من النجاح كبيراً بالرغم من أن قصة سابور ذي الأكتاف وظفت على نحوٍ أفضل.

فقد كان الجو في بريطانيا آنذاك مشحوناً ضد العرب، وكان الوقوع على موقف أسطوري، أو أي نموذج منشىء يقابل ببرود على مستوى المعاناة الذاتية، فضلاً عن أنه كان يضع أي شاعر في مواجهة الإحباط الجماعي بعد سنوات طويلة من انتظار الثأر، وبعد أن شاهد ــ من زاوية مظلمة ــ تهاوي الثورات في بلاده الممزقة. وكان هذا بإيجاز يعني خروج هويات مشوّهة لا تملك شيئاً كهوية عز الدين القسام عند الشاعر محمد القيسي . . .

لا يملك عائلة . . . لا يملك بيتاً

يتجوّل في أحياء الفقراء

وكثيراً ما شاهده بعض الفلاحين

---

(١) راجع القصيدة في الآداب، عدد ١٠، ص٤٣، اكتوبر ١٩٧٢.

يعبر بين الأشجار

يبحث عن حبة تينٍ يابسةٍ. . .

عن جرعة ماء

فيمرّ سريعاً ويجاوز لقيا الأطفال

والنظر إليهم

كي لا يبكي!

وأما هوية سابور في «عندما تختلط الأبعاد والآماد» فغامت في تجربة عشق معادل لعشقٍ قومي حاول أن يطهر الأبطال وهم يخرجون للشمس. . .

مسوخاً

ويعودون مع الليل نفايات غبيه

والنساء البُلْه بالعُرْي يكرسْن الفنون

أو يبارين الجنون

ويغنين لحوناً مضريه

آه، يا كم ضيعتنا فكرة الثأر. . .

فرحنا نمتطي للحرب خيلاً خشبيه!

أي أنَّ عـودتهم افتقدت كـلَّ إشـارة إلى تحـوّل طقسيّ منـاسب، أو لم نشعر بأي تغيّر يبعدنا عن أي تضارب ترفضه العلاقات الداخلية لتشكيل مناسب فافتقدت الأبيات بديلاً يريد واقعاً يعجز عن أن يخلق التمرّد من ناحية، ولا يحقق نبوءة الانتصار من ناحية أخرى.

(٣)

يقودنا هذا السقوط الفني ــ ومبعثه إرادة الشاعر الفجّة ــ إلى مناقشة طبيعة الأسطورة وما دخل فيها من حكايات شعبية وتاريخية مختلفة إزاء الواقع

بهمومه وأمراضه ومشكلاته. أي ثمة موقف يُفرض فيه على الشاعر من الخارج معادل أسطوري، وهذا المعادل يشبه معادل إليوت الموضوعي Objective Correlative في أنه يعادل عاطفة الشاعر التي يريد التعبير عنها في لحظة ما.

والمعادل مهما يكن أمره، لا يعدو أن يكون «أشياء» أو «مواقف» أو مجموعة «أفكار» قد تصبح في نهاية الأمر إضافة إلى القصيدة، وليس امتداداً داخلياً لها.

فإذا كان معظم المضاف ـ من حيث هو معادل ـ مما لا يرفضه الشعر على أساس العلاقة القديمة بين الشعر والأسطورة، ولكنه مع ذلك مرفوض في قضية واقعية تشغل بال الشاعر ولا سيما إذا كان صاحب فلسفة...

أقول إذا كان ذلك كذلك، فكيف نوفّق بين الواقع المدرك بمقاييس المنطق والرؤيا المتسكعة في بدوات المغامرة الخيالية.

وفي ظني أن هذا سؤال لا يحتاج في الإجابة عنه إلى مشقة، لأن الأسطورة، سواء أكانت من قبيل الرموز أو من قبيل الملاحم والليجوريات، مجموعة سيميوطيقيات تدل تحليلاتها على أنها من نتاج الخيال الخلّاق الذي يستطيع وحده احتواء الحاضر والماضي، كما يستطيع أن يقنعنا بأنها جزء من نظام لغتنا وإن غاب ذلك عن كثير من نقاد الأدب. ولعل هذا هو الذي يوقع كثيراً من الشعراء في ظاهرة التكرار، وأخطر ما يكون التكرار إذا صدر عن لا شيء، كأن يقول أحمد عبد المعطي حجازي:

كلماتنا مصلوبة فوق الورق

لما تزل طينا ضريرا...

في «مدينة بلا قلب» ويقول بدر توفيق:

حبيبتي... ملاكي الأثير

أقرأتكم سلامي المصلوبَ واسترحت

في «إيقاع الأجراس الصدئة»، ويقول محمد مهران السيد:

سأحفر في كل عين صليبْ

بلون المغيب

يئن عليه مسيح حبيب

في «بدلاً من الكذب»، ويقول عبد الوهاب البياتي في ذكر ديمتروف البلغاري:

مسيحنا كان بلا صليب

يوقد ألف شمعة في ليلنا الكئيب

في «عشرون قصيدة من برلين»، ويقول محمد عفيفي مطر:

وفي جنبيه حطّتْ بومة خرساء

تنقِّر قلبه المصلوب

تضيق الأرض

تنشعب الطريق مسارباً مسدودة الأبواب

«لماذا صلبتك الريح يا جميزة المغرب؟»

في «يتحدث الطمى»، ويقول غير هؤلاء في الصلب والصليب والمصلوب دون أن يحتاج قولهم ــ وهو بناء شعري ــ إلى هذه القولبة المستهلكة أو فلنقل إلى هذا النمط المتداول بلا رصيد شعوري صادق. ويفضل في هذه الحال أن نحسب الفعل «صلَبَ» وما يفرعه تكراراً لفظياً تغيب فيه قيمته الرمزية. وإلاَّ فلنسأل أنفسنا بسذاجة: إذا كان من الممكن أن تصلب الكلمات فكيف تصلب وهي بعد طين «ضرير»؟ ثم كيف يقرأ السلام المصلوب على قوم؟ وكيف يمكن حفر الصليب في العيون بلون المغيب؟ وحين عقد البياتي الصلة بين ديمتروف والمسيح ضيّع التيمة الإنجيلية تماماً كما ضيعها حجازي ومهران تحت أي تأويل. والمطلوب من الشاعر على أي

حال أن يراعي «القرينة» طالما تحدّد موضوعه، وطالما عمد إلى تعقيل عواطفه حتى لا تندفع إلى مسارب متباعدة.

وأكثر ما يعيب ذلك التكرار ـ فضلاً عن افتقاده القيمة الأسطورية ـ تجمده على نحوٍ يدل على عدم صدق الشاعر. وقد لفت ذلك نظر مجموعة من النقاد أذكر من بينهم عز الدين اسماعيل، وأكبر الظن أنه عندما حاول أن يفهم تجربة الشعراء المكررين عمليات الصلب ـ كأنه يريد أن يحدد القيمة المعرفية ـ لم يظفر بطائل، فقال بإيجاز «التكرار بخاصة في مجال استخدام الرمز، قد أوشك أن يعلن إفلاس الشعراء وإفلاس التجربة»[1] وأزيد فأقول إن الإفلاس أعلن بكل تأكيد، إلاَّ من فئة قليلة وظفت هذا النمط بطريقة لا يمكن بها أن يرتد إلى أي نمط آخر أو حتى يمكن إدخاله في غير هذا السياق. ويحضرني هنا أمل دنقل في قصيدته «مقتل القمر» ـ وللقمر كما نعرف سيميوطيقيات متعددة ـ فاستفتح قائلاً:

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس...

في كل المدينة:

قتل القمر!

شهدوه مصلوباً تدلّى رأسه فوق الشجر

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينه

من صدره

تركوه في الأعواد كالأسطورة السوداء...

في عينَيْ ضرير

وأنا لا أزعم أن هذا الشاعر حاول إرجاع بعض الظواهر الميثولوجية أو الفولكلورية بالمعنى الإثنولوجي الكبير ـ إلى أصلها في عمليات تشابهٍ عن

---

(١) الشعر العربي المعاصر ١٩٥، ط. دار الفكر العربي (الثالثة) ١٩٧٨.

القمر؛ فهذه قد تكون من مهام المدرسة الطقوسية، وإنما أزعم أنه ركب «ليجورةً» من مصادر مختلفة ومتباعدة. وبذلك نجح في الهرب من المكرر المعاد، كما نجح بالقدر نفسه في أن يضعنا أمام تصوير رمزي يضبب الحقائق التي قد تشير إليها العناصر الأسطورية، أقصد محتوى حكايات القمر حتى وهي على بريد الشمس، ومَنْ منا هنا يبحث عن التفسير الظاهرّي المعقول؟

ونمط آخر يشهد على امتناع التكرار الفعلي، أو يشهد على أنه برغم تكرار الظاهرة مستندٌ إلى قيمة أسطورية احتاجت إليها بنية القصيدة. حيث تكون فكرة الصلب مفروضة في الشعور وفي اللاشعور جميعاً، وحين تصبح مقطعاً شعائرياً ــ ولا يعنينا تشابهه بالمقاطع الشعائرية التي نراها في فينيق مثلاً أو لدى تموز ــ تبدو برغم أنف يونج [1] دالة على شيء شعوري محدّد، بقدر ما تدل على قوى فاعلة في أعماقه كفرد في مجموعة كبيرة.

هذا النمط موجود في ديوان «بيادر الجوع» وقد ضمنه خليل حاوي المقطع الخامس من «جنية الشاطىء» وعنوانه «دمغة الجنّ والخطيئة» وفيه يقول:

دمَغَتْ جبيني لعنة حمراء. . .
كانت من سنين وما تزالْ
يحكون: لي جسد عجيبْ
ترتد عنه النار ترتد الخناجر والنبالْ
يحكون:
أطبخ في الكهوف لحوم أطفالٍ ولي
عين أصيد بها الرجالْ

---

(١) من رأي يونج في نماذجه العليا أنها لا بد أن تكون تعبيرات عن قوى كامنة في اللاشعور.

وأموت حين أحس رُعْبَ العابرين

وصدى لعين

باسم الصليب لعل يطردها الصليب

(تفاحة غجرية)

(وصبية الوعر الخصيب)

ما زلت أجهل ما الذنوب وكيف تغتسل الذنوب

وأخاف مِنْ «باسم الصليب»

أنسلّ للكهف المعلّق فوق أمواج المضيق

وليس من داع إلى التنبيه أن الشاعر وظّف الصليب هنا في بنية تجمع بين التصوير والرمز والكناية، أو فلنقل من الكناية المتضمنة أسطورية الصليب، حيث تحتاج من أجل أن توحي إلى الصورة والرمز معاً. واللجوء إلى الصليب عند خليل حاوي في البيادر قد يكون أساساً في تحديد معالم الرمز بدلالاته النفسية، بل هو أساسي في معظم شعره، لا من حيث إنه مسيحي مشدود إلى عذابات المسيح وشهادته، وإنما من حيث طبيعة قصيدته ـ وهي من الشعر السحري إذا صحت التسمية ـ الضاربة في ميتافيزيقية تتردد بين الحدْس والحلم والنبوءة.

وفي المقطع الذي قرأناه ـ وهو عن جنية الشاطىء ـ نواجه بعملية استحالةٍ للتطهر بعد أن دُمغت البراءة تماماً بالرغم من أنها لا تزال

اللعنة الحمراء في شفتي

وفي شفتي التوجع والصلاه

ثم تصبح الجنية ـ في زوجة لعازر ـ المرأة التي تقول عن نفسها:

طالما استسلمتُ في نومي

لغريب بربري

يتعالى أخضر الأعضاء

غربة النوم جحيم لا تدوم

فلما بعث من قبره، تراءى لها ذلك التاريخ البشع الذي جعلها تردّد بين الحين والحين عنه وهي شاعرة بالخطيئة حتى كبر عندها أن تستعيذ بالصليب:

كنت أسترحم عينيه

وفي عينيّ عار امرأة...

أنَّتْ، تعرَّتْ لغريب

عاد من حفرته ميْتاً كئيب!

إنها نهاية مأسوية، أو نهاية محفوفة بالإخفاق ومترعة بالخوف والألم. وقد فطن الشاعر منذ البداية إلى القيمة النفسية للصليب. وذلك فيما يتعلق بطبيعة هذه «الأداة» المقدسة، وبتنفيذ مهمتها لدى ملعونة يائسة أسلمت نفسها للشيطان.

* * *

ولست أذهب إلى أبعد من ذلك، فإن النموذج المفرد ككلمة الصليب ـ ويجرّ معه على ما بيّنا كل أسماء الأبطال والآلهة كسيزيف ـ خدم طائفة محدودة من الشعراء المحدثين هي التي ثقفت نفسها أسطورياً. وهوى بالغالبية إلى نمطية التكرار الذي افتقد دائماً التحديد الموضوعي، أو على الأقل افتقد القرينة فوقع سوء الفهم وسوء التعبير.

وأما الصورة ـ وهي في أبسط تحديد لها جملة مركبة أو أكثر ـ فهي عماد التعبير الشعري الجديد. وفي امتداداتها الفولكلورية قد تعتمد التاريخ وحيوات الأعلام المثيرة كالحلاج وهولاكو والغزالي، فيتحدّد الأساس المعرفي بمقدار تمثل الشاعر لواقعة أو لحياة البطل، ولا يكون للسياب من ثمَّ غَنَاءٌ كبير إذا أنشد «من رؤيا فوكاي».

أهم بالرحيل في غرناطة الفجر
فاخْضَرَّتْ الرياح والغدير والقمر
أم سمّر المسيح بالصليب فانتصر
وأنبتتْ دماؤه الورود في الصَّخَرْ
هياي.. كونغاي كونغاي
ورغم أن العالم استسر واندثر
ما زال طائر الحديد يذرع السماء!

وليس يعنينا اقتباسه البيت الثاني من لوركا والسادس والسابع من إديث سيتويل، فهو من نوع التضمين الممقوت ـ أليس نتيجة تركيبة ذهنية مباشرة؟ ـ وإنما يعنينا إقحام صورة العذراء «كونغاي» التي ألقت بنفسها في قِدْر خليطِ المعادن مع واقعة الاستشهاد المسيحي. حقيقة استُشهدت كونغاي لتتماسك بدمها المعادن ويتشكل الجرس المطلوب، ولم تعد إلى الحياة قط إلا في رنين الجرس كلما دقّ. فقد كان يردّد: هياي، كونغاي! وأما المسيح. فقد استُشهد ـ كتموز، أو لأنه صورة معدّلة من تموز وفينيق ـ ولكنه يبعث دائماً في الورد عندما ينبت في الصخر

وهل لا بد من التلويح بكل هذه الأسماء؟

ومع ذلك، وبرغم أني أعلم أن كثيرين لن يرضيهم هذا الحكم، فإنني أقول إنّ الصورة التي تمددت بهذه الشاكلة في ذلك المقطع افتقدت إيحاءات كونغاي ودلالات المسيح تماماً، كما افتقدتها الصورة الخرافية التي رسمها الشاعر اللبناني حسين صعب للفجر، فقد قال:

وفجرنا الجريح
لبلابة تُعرِّش السماء
مصلوبة كأنها مسيح

فلم يكن اختباء الشاعرين وراء «الأسطورة» كاملاً. بمعنى أن نظرتهما إلى المسيح كانت فجّة بعض الشيء، أو كالّة محسورة، وأنضج منهما وأقوى نظرة صلاح عبد الصبور في غزليته «أغلى من العيون»:

ومثلما تهتز للربيع شجره

يسقط عني ورقي القديم

يموت حزني العقيم... حزني المقيم

يصافح الحياة وجهي الذي نضرْتِهِ ببسمتِكْ

فتلك عودة إلى الحياة بتيمة تموز أو بفكرة المسيحية عن العودة، والشق الصَّلْبي ورد في قصيدته «أغنية للشتاء» مستخفياً تماماً، وكان قد مهّد له بتضمينة تموزية محوّرة في أول مقطع من مقاطع القصيدة:

ينبئني شتاءُ هذا العام أن داخلي

مرتجف بردا

وأن قلبي ميّتٌ منذ الخريف...

قد ذوى حين ذَوَتْ

أوّل أوراق الشجر

ثم هوى حين هَوَتْ

أول قطره

وأن كلَّ ليلةٍ باردةٍ تزيده بعدا

في باطن الحجر

وأن دفء الصيف إن أتى ليوقظه

فلن يمدّ من خلال الثلج أذرعه!

ولا نرانا بحاجة إلى التوقف عند نموذج الارتداد إلى الرحم ــ وهو ضرب من الموت ــ في إشارة الشاعر إلى «باطن الحجر».

ويبدو الشاعر عبده بدوي في هذا المجال متردداً بين التوفيق وعدم التوفيق؛ لا لأنه يكرر نفسه في أثناء توظيفه الموضوعات الأسطورية والتاريخية جميعاً، وإنما لأنه يتوقف غالباً عند المرحلة التي بدأ بها السياب تعامله مع الأقنعة. ويمثل ديوانه «دقات فوق الليل» الإلحاح المرهق على الأنماط التي استهلكت لدى الشعراء المحدثين، ولعل فيما صدر عنه في «ذات النورين» خير دليل على ذلك، يقول:

هولاكو... لم يترك في مقلتها إلا رعشه
ولقد مات الفرسان الزرق الأعين
في خيمتها من دهشه
حتى مَنْ قالت: وامعتصماه
قالتها في كِبْرٍ عربيّ تيّاه
حتى لما سقطت من عينيها غرناطه
لم تصبح أيامُ الأحزان كراتٍ مطاطه
حتى لما أنْ أرهقها سيف الحجاج
لم يكسر في كفّيها رغم حصاد السخطِ...
المصباح الوهاج

وفيما قال أعوزته البصيرة التاريخية، فضلاً عن تزاحم المتناقضات التي أرادها شاملة الرؤية. وككل الشعراء الذين وقفوا عند هولاكو المتنمّر وغرناطة الضائعة والحجاج الفاتك، سلب التضمينات فاعلياتها، وذلك حين ربط نفسه بأقرب الدلالات للألفاظ «لا تنزعجي إن جاءوا فوق الرمح برأس شهيد الله حسين» لمجرد أن يقول لذات النورين: ابتسمي!

وفي القائمة عنده ـ عدا هولاكو والحجاج الذي يعنو له حتى رأس الشارع!! ـ كسرى في إبريق من نيسابور، وبنت السلطان وعبد الله بن الزبير وابن الأشعث، ومجموعة أخرى من الأنماط الباهتة أو الأقنعة الشاحبة. ولوحظ أن الشق الفولكلوري الممثل في بنت السلطان ونيسابور لم يسعف

الشاعر في خلق «المعادل» لتجاربه الخاصة، فانكمش البعد الموضوعي في الوقت الذي أعيته فيه الحيل البلاغية المختلفة.

والشاعر الذي فقدناه منذ أيام ــ فوزي العنتيل ــ كعبده بدوي تماماً. وبرغم كناياته الموحية التي يعتمد فيها حدْسه اعتماداً كبيراً، سقط بين براثن الأنماط المتكررة. ولذلك لم ينجح خلال تأزماته الشديدة في أن يجددها، لأنه لم يتصوّر القيمة الأسطورية أو الخرافية أو التاريخية تصوراً يتفق وما يمكن أن يشكل قيمة آسرة. وقد نشر في ديوانه «رحلة في أعماق الكلمات» ــ وهو من أنضج الشعر الجديد وأعذبه ــ صور الحلاج وقد «صبا تموز إلى عشتار» مع بشر الحافي بغير الملامح التي اقترحها له صلاح عبد الصبور. ولم ينس بطبيعة الحال غرناطة ــ أو الأندلس كله ــ وكسرى وهو ينشر «الإصحاح الثالث من إنجيل المأساة» وكذلك هولاكو «في جحفله الهمجيّ». وما يحسب له في حشد هذه الأقنعة أو الصور الملفقة أنه بدا أقدر من عبده بدوي في توظيفها توظيفاً مونولوجياً، فجاءت أشبه بتيّار الوعي، أو تيّار اللاوعي الذي لم يفسده التعقيل ولا التجريدات الفكرية.

وأما الذين ترددوا في هاوية النمط المستهلك قصصياً بلا عرض شاعري منطلقه الصدق الفاهم فكثيرون كما قدمت، وعندهم ــ مثلاً ــ نقرأ لسعد دعبيس:

يا ربَّ طه والمسيح وربَّ موسى والجميع
إنا ذبحنا هاهنا
وذكرت أندلساً وكيف طوى الظلام
أرجاءها
وذكرت إسبانيا الجديدة

فليس ثمة كشف ولا فتح، ولم تسعف الشاعر صورة الأندلس التي طواها الظلام. فضاقت الأرض ــ أمامه ــ بما رحبت، واختنق هو بالهتاف

الجماهيري؛ فدلَّ على أنه مسلوب القدرة على المعاناة. ولو راجعنا معه ما صدر عنه البياتي فيما لَوّح به في هذا المجال، لرأينا الفارق العظيم. ذلك أن البياتي لم يرفع الحجاب عن جمالية الأسطورة وقناع التاريخ فحسب، وإنما كذلك زاد بتنبؤاته وبتحويل قصيدته ـ في الجملة ـ إلى رؤى تتتابع في غموض يقتضيه أسلوبه في التداعي.

وأما معين بسيسو فقد اكتفى بالمفارقة ـ وقد تكون هذه حيلة بلاغية ناجحة ـ فقال في «القمر ذو الأحد عشر وجهاً».

رأيته في كربلاء...

تحت راية الحسين

صهيل سيفه مع الحسين

وفوق سيفه قصيدة منقوشةٍ...

في مدح قاتل الحسين

وقد ضيّع بذلك الأساس المعرفي الذي يفترض أن يكون قيمة محدودة في الصورة. وليس يمكن أن نزعم أن الحسين ـ عند معين بسيسو ـ فاقد الدلالة أو مهشم القناع، ولكننا نزعم أنه في هذا الموضع لم يجعله معادلاً مواتياً للتأمل الحدْسيّ. وأكثر من شاعر محدث وقع في المحظور نفسه، حيث لم يتمثل تجربته الذاتية تمثلاً كاملاً، فتعثرت من ثم القيمة المعرفية تعثراً واضحاً. وفي الوقت نفسه لم ينجح إلا نجاحاً محدوداً في خلق الحالة الشعورية ـ والحسية أيضاً ـ التي يتنامى معها الحدث الميثولوجي.

وبعد ذلك ثَبَت فيه «تمدّ رأسها الموائد، ولا نرى الحجاج» وفيه «هولاكو يقفز فوق الأسوار، واهاً لمسيح صلبته بغرناطة صرخة واشٍ موتور»، وفيه أيضاً «عرج على الوادي ودبج للحسين الشوق والإجلال والعُذْرا، رأس الحسين على الرماح، لا درّ درك يا أمية» كما أن فيه «قابيل على أهراء الفجر جندل هابيل، وبوسعي أن أقسم أن المأساة على مسرحنا مازالت حيه»

و«أقسمت يا جزائري الجديده، أن أحمل الصليب، أن أطأ اللهيب» و«من يشتري في غرناطة المسيحا، من يفتدي حلّاجها الجريحا».

وصور أخرى يقابلها بالمستوى الهابط نفسه الإشارات التصورية الخاطفة إلى سيـزيف وبروميثيـوس وكاليجولا وفينيق وأوديس والمتنبي والمعـري والدرويش والسندباد، مع التركيز على لفظ «الله» ولفظي الإله والرب في أبعاد ومستويات غريبة «على شفتي ينمو الله والشيطان» و«أهرب نحو عينيك، يطالعني الندى والله والغفران». وفي المقدمة يذكر هنا أدونيس، ونقرأ له في «الكاهنة» مثلاً:

كاهنة الأجيال قولي لنا

شيئاً عن الله الذي يولد

قولي

أفي عينيه ما يعبد؟

وفي موضع لم يفهم فيه أن الله لا يمكن أن يكون رمزاً يقول:

مات إله كان من هناك

يهبط من جمجمة السماء

على أن ذلك ــ مهما يكن ــ ليس إلا من قبيل حماسة التصوير. والمرجح أن بزوغ فكرة الله نفسها عبرت من قبل عصر الديانات مراحل أسطورية عدة، وهي من أجل ذلك مستقرة بهذه الكيفية في لا شعور الشاعر، وستظل إلى أن يحتكم فيها إلى العقل الواعي.

(٤)

في تصوّري أن الحديث قد اكتمل عن توظيف الأسطورة في المفرد والمركب، إيماءة لفظية أو تركيبة كنائية أو صورة ما. ويبقى بعد ذلك أن

ننتقل إلى القصة الرمزية، وهي في ظني أكثر ما يتجه إليه فكرنا عندما نتحدث عن الأسطورة. غير أنها تكون دائماً مختلفة المستويات من الناحية الفنية. ويبدو أن أقلها شأناً في هذا المجال ما يتوقف عند الأصل بتفصيلاته لا يجاوزه، حيث لا يكون لدى الشاعر أساس فلسفي محدّد. أو يكون هذا الأساس ضرباً من الإلزام الخارجي يُفْرض عليه. وفي الحالين لا يمكن غالباً التعرف بوضوح على الدافع نحو استغلالها، إلا أن نجعلها مجرد محاكاة، أو مجرد تعميم يقصد به تعليق وضع معقول بوضع لا يمكن إخضاعه للعقل.

وأما الأعظم شأناً ـ وفي رأيي أنه موجود لدى حاوي وعبد الصبور والبياتي ـ فلا يرى من الليجوريا إلا العناصر التي تكوّن أسطورة العصر أو أسطورة الشاعر نفسه عندما يتحدث عن همومه وأحواله وعندما ينساق وراء جماليات الشعر التي تعتمد ـ شئنا أو لم نشأ ـ روح الأسطورة ولغتها. وبتحليل حقائق الوعي، مع التحديد الموضوعي الخاص والمبتكر، قد نلحظ كيف دمج الشاعر بين حكايتي السندباد وأوديس مثلاً، أو بين قصتي سيزيف وبروميثيوس، أو بين موضوعَيّ المسيح وتموز، أو بين هذه جميعاً ممتزجة بتصوّرات فولكلورية عن الجن والعفاريت. يقول أدونيس في البحث عن أوديس بديوانه «أغاني مهيار الدمشقي».

أسرد في مغاور الكبريت
أعانق الشرار
أفاجىء الأسرار
في غيمة البخور.. في أظافر العفريتْ
أبحث عن أوديس
لعله يرفع لي معراجْ
لعله يقول لي ما تجهله الأمواج

وطبيعة العلاقة بين نفس أدونيس واللغة السحرية التي يتعامل بها ـ

وهي في رأيي أشبه بلغة الشعر الأولى ــ تضع النهاية لأوديس العصر، فيقول في «اسمي أنا أوديس»:

حتى ولو رجعت يا أوديس
حتى ولو ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
في وجهك الفاجع...
أو في رعبك الأنيس
تظل تاريخاً من الرحيل

ولعله انتهى حقيقة إلى أن الأرض التي يحلّ فيها «تجهل طقس الرفض»، أو لعله أحس أنه لا بد من المغامرة في الكون وما وراء الكون بعد أن شاهد «ضيعته» ذات يوم

...تبكي بلا جفن
مصدورة اللحن
تقول هدمت فمن يبني؟

وقد قُدِّر لمثل هذا التصوير الأليجوري أن ينمو عنده، أي في أعماله التي طلع بها بعد ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي». وأحسب أنه نجح مرتين بصفة خاصة في «المسرح والمرايا». نجح أولاً لأنه وفّق إلى بناء القصيدة الطقوسية بلغتها الكنائية، وبلا أدنى تلفيق علاقة ظاهرة بالواقع، ومتضمنة مع ذلك وقائع درامية لا يمكن أن تصاغ صياغة المونولوج؛ فكأنها بذلك إرهاص بمسرح شعري له أبعاده المتميزة[1] . ثم نجح ثانياً لأنه استطاع أن يستصدر من الشخصيات الأسطورية ــ مع الشخصيات التاريخية التي أدخلت مدخل

---

(١) راجع «جنازة امرأة» و«حزمة القصب» ذات الأقنعة المختلفة بجانب «الرأس والنهر».

الأسطورة كالحجاج والغزالي والسلطان ـ أفعالاً أو وقائع تجعل القصيدة نبوءة أو حلماً أو سحراً تتفاعل فيه الميتافيزيقا بالرموز ذات الدلالات المعقدة.

ومع ذلك يمكن أن نحصر الموضوعات التي طرحها أدونيس قصصياً في ثلاثة: محاولة الاكتشاف، أي اكتشاف نفسه حتى ولو كان مهياراً الذي يبشر وجهه «بالله الذي يجيء». والموضوع الثاني ـ وهو متفرّع عن الأول ـ الارتحال الدائم في سبيل الكشف وقد وضع قناع أوديس على الحقيقة، ولما رفضته الأرض ارتحل مع الغزالي على معراج السماوات [1]. وهو دائماً «صاعد لبروج التحوّل حيث الفجيعة» و«يريد أن يخرج من نفسه ويحضن السماء والأرض» و«دربي أنا أبعد من دروب الإله والشيطان».

وأما الموضوع الثالث فقضية البعث أو الشهادة من أجل حياة أفضل، وقد تمسح أولاً بفينيق يصلي له:

صليت يا فينيق
أن يهدأ السحر وأن يكون
موعدنا في النار...
في الرماد!

ثم استغلّ «حياته» في تضمينات مزج فيها كلّ ما استوعبه عن تموز وبعل وديونيسوس. ويبدو أنه رفض الاستشهاد المسيحي ـ في الجملة ـ أو لم يجعله محور اهتمامه لأنه دائماً في جهاد من أجل بناء يوطوبيا تعارض المهادنات، ويكون هو وحده «المنتظر» الوحيد!

وكحكم عام على إنجازات أدونيس الشعرية ـ وهي باهرة ـ نقول إنه أقدر المحدثين على إنشاء علاقات تصويرية أو تعبيرية مجازية استغلت فيها

---

(١) راجع «السماء الثامنة، وفيها تضمين لواقعتي الإسراء والمعراج كما يبسطهما «حديث الإسراء والمعراج» في نسخته الشعبية!

عناصر الأساطير والفولكلوريات الأخرى. ومن ذلك «نار الأزل» و«الصقر الخارج من المياه الكونية» و«حجر الأحزان» و«صحراء السعالى» و«عربات الشمس» و«أوجه الشمس ودورة القمر» والحجاج وهو يصلب المدينة، والطواف حول مسجد الحسين، وقهرمان القصر، والنساء بين يدي تيمور، وفضّ بكارة العذراء، والعرّاف والكاهن، وأخيراً الرقص ـ البدائي غالباً ـ وهو من الشعائر، ولا نشير قط إلى ما في «مفرد بصيغة الجمع»!

* * *

وسنتوقف عند شاعرين هما من أنجح الشعراء في ابتكار القصة الأسطورية ـ معتمدين الموضوعات الأصول ـ وهما صلاح عبد الصبور والبياتي. وتوقفنا على هذا النحو لا يعني إهمالنا واحداً كخليل حاوي ـ من جيلهما ـ ولا واحداً آخر كأمل دنقل، أو حتى المجموعة التي اتجهت إلى الدراما الشعرية بإسقاطات معاصرة فنجحت أو لم تنجح.

إنما يعني ـ بإيجاز ـ أنهما فهما على نحو دقيق أن الأسطورة ـ وبخاصة الأليجوري منها ـ هي روح الشعر، على أساس أن الشعر نفسه تعبير عن جوهر الذات عند الإنسان، أو هو يشكل مع تلك الذات وحدة صوفية تكبح جماح المنطق بوجه عام.

وربما كان لصلاح عبد الصبور ميزة لا نراها عند البياتي، وهي حرصه على استكناه لبّ الأسطورة. وقد خلّص هذا الحرصُ شعرَه من حشد الإشارات الهائل للتراث، فكانت النتيجة أنه لم يصبح كالبياتي صانع أسطورة فحسب، بل كذلك أصبح صانع ليجورة بيوجرافية آسرة. ولأنه هادىء الطبع عظيم التأمل، فقد رفض التهويل الجنائزي والتعاويذ والغول والتنين وكل الرموز الدالة على النار والكبريت، وإن ارتضى أن يخوض بحر الضياع من حيث إنه ذو نزعة سندبادية أوديسية.

حقيقة قد تكثر تلك الإشارات عند خليل حاوي والبياتي أيضاً، غير أنها

عند البياتي لم تكن قط امتحاناً دموياً وإنما كانت غلياناً مستمراً من أجل الذي يأتي ولا يأتي، وهذا ــ من غير شك ــ يتفق مع تصوّره لسيزيف منذ ولد عنده في «أباريق مهشمة» عام **١٩٥٤** ببغداد.

والاثنان بعدُ ــ صلاح والبياتي ــ اعْتَدَا مساحاتٍ من التاريخ والقصص الشعبيّ مادة أسطورية خاصة بهما. وتبادلا الأقنعة لا من أجل أنها معادل لإحساسٍ بقضايا معينة ومشتركة، وإنما من أجل أنها تعين على قدر كبير من المغامرات الشعرية.

وفي غنائية صلاح «الإبحار في الذاكرة» يغيب السندباد القصة والمقولة، ويستحضر الشاعر السندباد الرمز. وكثيراً ما أمدّه ذلك الرمز ــ منذ قدّم رحلة في الليل ضمن أبعادٍ إليوتية ــ بدفقات المشاعر والأفكار التي تدل على معجمه الإنساني الكبير. ولم يكن هذه المرة محتاجاً إلى الرخ ولا إلى الشاطىء الذي يقذف الأصداف واللآلىء، ولا حتى إلى لعبة العريس والعروس ــ وهي طقس قديم ــ لأنه اكتفى بأن جمع بين يديه نذر الريح والملاحين والعقبان وبعض قرابين البحر، مستبعداً سيميوطيقيات أخرى ليست في رأيه ملهمة، يقول:

أتأهب للميعاد ــ الرحلة ــ في آخر كل مساء
أتقرّى أورادي
أتزيا شاراتي
في أهداب الغيم أُنشّر أشرعتي
أتلقى في صفحتها نذر الريحِ . . .
نبوءات الأنباء!

والرحلة هنا رؤيا عائدة ــ والحلاج والشبلي والجنيد متسلطون عليه داخلياً دائماً ــ حيث الوعد بأشياء دفينة قد تكون أغلى مما يظفر به السندباد

عادة من لآلىء وتحف. وهو على أيّ حال متلبّسٌ بمشاعر وجْدٍ لا تجعله ينسى الأوراد، أو يضع شارة الصوفيّ، أليس يمكن أن تكون رحلته معاناة جهاد مكتوب عليه؟

إننا في هذا المقام لا نستطيع أن نهمل التأثيرات الفولكلورية لا فيما تقدر عليه قراءة الوِرْد، وإنّما فيما تمثله النبوءة التي تبدو عند الباحثين من أهم روافد الأسطورة، فضلاً عن علوقها بالشعر على اختلاف درجاته. ويحدثنا علماء الفولكلور عن أن للنبوءة ــ وهي كالكشف ــ سمتاً وزياً، وهما عند صلاح «خرقة» تؤدي دورها الكامل في عمليتي الإفضاء والكشف، كلما تمّ الغناء في الجماعة.

البحارة يصطخبون
الملاحون، الفئران، التذكارات، المحبوسون
في أوردة المركب يضطربون
وأخوض رمادَ الآفاق. . .
إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء
يتكشف تحتي مرجُ الموج وتمضي بي الريح رخاء

ذلك هو المقطع الثاني من أخبار رحلة الانخلاع الصوفي، وصلاح هنا مع القصة الرمزية في إطارها العام وليس فيما يفرضه هوى السندباد. هو في سبيل إحدى الحالات المعرفية، وقد حملته الريح إلى إقليم جديد من أقاليم النفس، ثم. . .

في آخر أعقاب الليل
تأتيني نذر الريح
تنقر في شاراتي الأمواجُ. . . العقبان
يتقاذف مرساتي صخب القيعان
يصعقني من خلف الدَّجْن

صوت يتردّد جياش الأصداء:

«قدم قربانك للبحر الغضبان

قدّم قربانْ»

فهل يعني ذلك أن السندباد الحلاج لن يظفر باليقين الكلي؟ لقد طالما ظفر سندباد أيِّ شاعر ــ كسندباد حاوي ــ بشيء ما كالطرفة مثلاً. وهل يكتب عليه الضياع كما كتب على سندباد السيّاب ــ الذي له بنيلوبي تنتظره ــ أن يضيع في قصيدته «رحل النهار»؟

مهما يكن من شيء، فإنه لا يبدو أمام المسافر مع الأمواج ليلاً ــ وقد داهمته العواصف ــ إلاَّ أن يقدم القربان للبحر. ولن يكون هذا القربان إلاَّ قرباناً بشرياً لأنه بشارة بالوحدة الصوفية Uni mistica وبالفكر المتأمل في الكون وخالقه. وإذ يراه أمراً هائلاً وقد وعد بالعودة من أجل الناس ــ لأنه مهتم بهم دائماً ــ يرفض تجربة الكشف كلها، أو يرفض منها تقديم القربان إعلاناً للعصيان. ومن هنا نفهم لماذا ختم بقوله:

لا تــبــحــرْ فــي ذاكــرتــك قط

لا تــبــحــر فــي ذاكــرتــك قط

وفي مأساة الحلاج قال يردّ على أحد أصحابه وقد سأله عن موقفه من الدولة:

الدولة؟

لا أشغل نفسي بالدولة

بل أشغلها بقلوب أحبائي

أحباء الخالق ومن يحبونه في الكون. وهذه نتيجة طبيعية وليست كشفاً ميتافيزيقياً ولا استنطاقاً لرموز أية رحلة سندبادية كانت أو حلاجية. والطريف ــ بعد ذلك ــ أن هذا الإبحار بكل رموزه وسيميوطيقاته لم يكن إلاَّ إعادة

صياغة لرحلة قديمة للشاعر غير «رحلة الليل» وقد جعل عنوانها «الرحلة» أيضاً، وبيت القصيد فيها وهو عمودي البنية:

يـا رحـلة الـمـعـنـى عـلى خـلدي
قَـرِّي بـجَـذْبـي عـانـقـي عـدمـي

وأهم ما فيها «أشياء» السندباد وعلاماته، كالمرأة والجام والإبريق الخياميين والشبق الممتد على طول الليل، وخيالات ألف ليلة وليلة.

على أن إشارتنا إلى الحلاج ـ عند صلاح عبد الصبور ـ لا تنسينا قط أن شعره حوله كان ميثوبياً Mythopoeic دائماً. وقد توّج هذا الخلق الأسطوري، بمسرحيته المعروفة. وهذه لن نعرض لها، كذلك لن نعرض لمسرحيته «بعد أن يموت الملك» برغم ثرائها الميثوبي في الإطار العام والمواقف المحورية وكناياتها الموحية، لأن بين أيدينا فانتازياً رقيقة أسهل منهما تناولاً وأكثر دلالة على استثمار ألف ليلة وليلة وكثير من الحكايات الخرافية، بجانب غصن فريزر الذهبي ـ وقد ترجم هو فصله الأول منذ أكثر من عشرين عاماً ـ وتاريخ الدراما ومغامرات ييتس وبليك وشيلي الشعرية. ولأنه شاعر فقد حفظ للشعر فيها براءته، الأمر الذي جعل علي الراعي يقول عنه إنه «يعتبر في أدبنا العربي صنواً للشاعر الإنجليزي جون كيتس، كلاهما وصل إلى الينابيع الأولى للشعر؛ فشرباه صافياً رقراقاً، وقدماه خالصاً تتفتح له القلوب والأسماع» [1].

عبارة إنشائية بارعة، وقد جاءت ضمن تحليل ذكيّ لفانتازيا «الأميرة تنتظر» ـ والانتظار عند صلاح مستمر ومحكوم بالوجد الصوفي غالباً ـ بعد مغامرة جنسية تستعاد دائماً في طقوس مسرحية منطلقها أن تُمْطَرَ طفلاً في بطنها! ولغرابة الأحداث، وفي الوقت نفسه لأنها لا تحمل إلَّا أبعاداً أسطورية

(١) المسرح في الوطن العربي ١٧٢، عالم المعرفة الكويتية يناير ١٩٨٠.

تمثلتها تجربته وحولتها إلى أنسجة شعرية مثلت العناصر الخيالية المستمدة من بعض الحكايات الشعبية والألغاز سدى المسرحية ولحمتها. لكن يبدو أن موضوع «الديك المسحور» الذي يمكن أن يكون زيوس البجعة، بعض ذكريات الشاعر الأسطورية بجانب الملك المقتول في الميثولوجيات العالمية.

والمرجح أنه قديم جداً هذا المزج الذي يجعل الأساطير والحكايات الشعبية ونحوها الجزء المتوحد من التراث الإنساني، ومنه تطل النماذج العليا. وأبرز هذه النماذج في شعر صلاح بعامة وفي مسرحية الأميرة بخاصة، الرغبة الجنسية التي تحكم سلوك الأفراد لتكون في أحسن حالاتها تضحية، وبالقياس العام مثلاً شعبياً يحمل درساً يبحث عنه في مرامي اللفظ. تقول الأميرة للوصيفة ــ الثانية ــ التي ظهرت وعلى وجهها قناع من أرادت أن يمطرها بطفل في بطنها:

آه تبدو مثل رمح مشرع تمَّ استواءً ومضاء
آه تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء
آه تبدو كإله طيب قاسٍ نبيل
آه تبدو شجره
آه تبدو سكره
آه تبدو قمراً حلواً مطلا

وتطلب منها أو منه أن يجسّ صدرها «استواء واستدارة» ويعلقها بكتفيه كالعقد...

وتحسسني اختمني بختمك
ولْيُعْدك الغد لي طفلاً شقياً وجسورا

وليس هذا ونحوه من «نشيد الإنشاد» التوراتي، ولا هو ترنيمة حب تقولها خلوي لدافنس. وإنما هو ــ في رأيي ــ الصلاة المقدسة التي كانت

ترفعها عشتار لبعل، أو تهامت للبحر، أو نوعاً من الانتشاء الذي تعقبه كارثة ما. ولم يخطىء الشاعر فنيّا ــ من ثم ــ بعد أن ختم المشهد بصرخة من الأميرة وصوتها يردد:

ويلاه
أقتلت أبي
وسلبت الخاتم حتى ترفعه في وجه الناس...
وتحكم به
ماذا أفعل
أنت حبيبي وعمادي وقتلت أبي وعمادي!

والسمندل هو القاتل الحقيقي، يقتله القرندل أمام الأميرة ووصيفاتها الثلاث، وبعد أن يخاطبهن بقوله «استودعكن الله» يستطرد:

آه .. لا يجمل بي أن أنسى
هذا تذييل لا تكمل أغنيتي دونه
يا امرأة وأميره
كوني سيدة وأميره
لاتثني ركبتك النورانية في استخذاء
في حقوَيْ رجلٍ من طين
أياً ما كان

ثم ماذا؟

ثم شيء يقوله النقاد، وأقول أنا للنقاد عودوا لتركيبات المسرحية الأسطورية وتعمقوا إشاراتها. فلعلكم تعثرون على نظام خاص لم يكن في الأصل مما تقصد إليه سيميوطيقات الشعر الأسطورة كما قدمها الشاعر.

* * *

وأخيراً نلتقي بعبد الوهاب البياتي، وبقدر ما نجد الأساطير عنده توشك أن تروي تواريخ غير مؤرخة ــ استغلها الشاعر سياسياً بنجاح ــ نجد الموضوعات التي تعنى بكوائن خارقة، والرموز التي تضرب في صميم الميثولوجيا العربية كرمز الغزالة مثلاً والرحلة. وأما عائشة فهي قناع شرقي وراء فكرة الدوام أو الاستمرار الذي أثار خيال البياتي طوال بحثه كما بحث عنه جلجاميش من قبل. إلاَّ أنه نجح ــ كما لم ينجح أحد ــ في توظيف الأيقونات والإشارات التاريخية ــ وبعضها خرافي ــ توظيفاً يجمع بين أوليات المعرفة وتركيباتها الذهنية المعقدة، وكثيراً ما تتحول هذه جميعاً إلى محاور رئيسية في قصص شاعرية خاطفة تسترفد الحكايات الشعبية بغير حدود.

وقد صادف أن شرعت أقرأ ديوان عبد العزيز المقالح غب قراءتي في ديواني البياتي «سيرة ذاتية لسارق النار» وقد صدر عام ١٩٧٤ و «قصر شيراز» وقد صدر عام ١٩٧٥. فرأيت الفارق الكبير بين شاعر رائد يحدّث التراث ــ كي يربطه بمواقفه النضالية ــ وشاعر لا يعرف أن عملية التحديث ليست مجرد استحضار سيف بن ذي يزن ــ مثلاً ــ وقيصر وكسرى وأبرهة في مقطع واحد صغير[1]، مع أن قناعاً واحداً من تلك الأقنعة ــ عند البياتي وشعراء جيله ــ كفيل بتغيير الحياة، على الأقل في طيبة ونيسابور أو بابل. ومنذ قديم حملت صنعاء جوهر التاريخ والحلم والأسطورة، إلاَّ أنَّ المقالح ــ وكان مهاجراً كالبياتي يوماً ما ــ لم يستطع إلاَّ أن يجعلها «لحن غربتنا ولون حديثنا» في حين ظلت «مأرب»، مسرحاً بارداً لذي يزن ــ الفارس المنتظر ــ الذي يسحق الأقزام والسيوف. وماتت مرة أخرى عنده صور الأحقاف والأقيال والشعري اليمانية وسهيل والطير الأبابيل ويكسوم ومنية النفوس ــ في السيرة الشعبية ــ بالرغم من استرفاده بروميثيوس وسيزيف وأوديس وبنيلوبي:

وأنت في منفاك يا سيزيف

(١) راجع ديوانه الكامل ٢٧٨، ط. العودة ببيروت ١٩٧٧.

لا الصيف كان مشفقاً ولا الخريف

ولا بروميثيوس قد ألقى على طريقك. . .

الشتوي وَمْضَ نار

حزني عليك

عاد بعد رحلة الرعب المخيف سندباد

سفراته السبع انتهت

وأنت تائه الوجه غريب الكلمات

. . .

تسأل في ضراعة الأطفال عن نبأ

عن مأرب الحزين. . .

عن سبأ

وهكذا شعراء الستينات والسبعينات، وعلى الرغم من أن المقالح من أشعرهم ـ في الجملة ـ لم يفصح شعره بعدُ عن النموذج الشعري الذي تتحدث فيه الأسطورة المبتكرة حديث الشعر والفكر كما تتحدث لدى البياتي في قوله:

أصرخ في ليل القارات الستِّ. . .

أقرب وجهي من سور الصينِ

وفي نهر النيل أموت غريقا

كل متون الأهرامات معي

ومراثي المعبودات

أموت وأطغو

منتظراً دقات الساعات الرملية في برج الليل المائل

أبني وطناً للشعر...
أقرّب وجهي من وجه البناء الأعظم
أسقط في فخّ الكلمات المنصوبه
يبني حولي سور
يعلو السور ويعلو
كتب ووصايا تلتف حبالا
أصرخ مذعوراً في أسفل قاعدة السورِ:
لماذا يا أبتي أُنْفَى في هذا الملكوتِ؟
لماذا تأكل لحمي قططُ الليل الحجريّ...
الضاربِ في هذا النصف المظلم من كوكبنا

والبياتي لم يشأ في غربته وفجيعته أن يَدْمَغَ «عصر ملوك البدو الخصيان» في مجموعة من المواقف والرموز والإشارات، ولكن شاء أن يفتديهم بحبه ويرتفع بماضيهم إلى مستقبل أفضل:

من تحت مسلات طغاة العالم
من تحت رماد الأزمان
أصرخ في ليل القاراتِ أقدّم حبي قربانْ
للوحش الرابض في كل الأبواب

نحن لا نزال في فصل «قراءة في كتاب الطواسين للحلاج» ولا نشعر إطلاقاً بأن البياتي يتعمد فيه وضع الأقنعة ـ إلّا مرة واحدة حين ذكر زاباتا ـ ولا هو يتعثر في استخراج التيمة المعبرة والمصورة لعذاباته وأحلامه، بعيداً وسْعهُ عن تيمات حاوي المسيحية أو تيمات السياب المسيحية التموزية، دون أن يفارق قط أسلوب التداعي الذي يقوده في حالات انتظاره الطويل إلى الذي يأتي ولا يأتي:

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج وحول النار
في هذا الليل المسكون بحمّى شيءٍ ما
قد يأتي أو لا يأتي
من خلف الأسوار

وقد أجمع كثيرون على أن الشاعر ـ مع هذا الذي يأتي ولا يأتي ـ يحلم بالبعث الثوري، برغم أنه دائم الموت وشعره دائم البقاء

في الأصقاع الوثنية. . .
حيث الموسيقى والثورةُ والحبُّ. . .
وحيث الله
. . .
فخذوا تاج الشوك وسيفي
وخذوا راحلتي
قطرات المطر العالِق في شعري
زهرة عبّاد الشمس الواضعة الخدّ على خدّي
تذكارات طفولة حبي
كتبي. . . موتي
فسيبقى صوتي قنديلاً في باب الله

وأنّ الصوت قنديل يعني كونه بشارة، والبشارة في الثوريات منطقية لأنها تطلع إلى الأسمى. وهذا سر اتكائه على «عائشة» لأنها بمعنى من المعاني ردّ على عبث الموت بالعالم. غير أنها من ناحية أخرى ـ وبعيداً عن كل نماذج التعبير عن الثورة ـ تقهر الجزْر الإنساني، وتتغنى بالمدّ الدائم «ميتة وحية» نحو استمرار الإنسانية بالحب، وما أكثر ما غنى البياتي بهذه العاطفة، وما أكثر

ما تألم في سبيلها مثلما تألم في قناع الخيام القائل «أسهر مع قمر الدموع لأبكي» في تراجيديا المحاكمة النيسابورية.

والصور التي يعرضها لحبه ملفعة بالسحر الأسطوري وغموضه، ربما لأن عائشة تندمج دائماً بشخوص أخرى وتتعرض لإسقاطات عن رحلاته في التاريخ والواقع، وربما لأنه يبحث فيها ـ وقد أحبها صبيّة ـ عن الخلاص وقد تصورها ذات مرة معشوقته الثورة التي تجيء وتذهب. وكان في ديوانه «قصائد حب على بوابات العالم السبع» قد كرّس لهذا السحر كلّ طاقاته، ووفق أيما توفيق في قصيدته التي ضمّنها الديوان المذكور بعنوان «عن وضاح اليمن والحب والموت». وفي هذه المرة ذكر قمر الموت كما ذكر من قبل قمر الدموع [1]، وأخرج الشاعر القديم من مدائن السحر إلى الشام مع السعلاة

وريشة حمراء
ينفخها الساحر في الهواء
يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح
وكلمات الحجر الساقط في الآبار
ورقصات النار!

وذلك جزء من ميثوبيا متقنة، سما فيها البياتي إلى آفاق تشكيلية ـ بعضها سيريالي ـ أقنعتنا بأن يقع الموت طالما عجز هو في قناع وضّاحٍ عن تحقيق الخلاص بالحب على رغم كثرة ما وهب، وإحدى هذه الهبات طفل أودعه أحشاء أم البنين زوج الخليفة.

لكن عائشة الباقية قد تموت كما في قصيدته «مجنون عائشة» حين كانت تطوف بالحجر الأسود وهي في أكفانها. وقد تسافر كما ذكرنا، فيسافر وراءها

(١) أشار الشاعر إلى أمير القمر في قصيدته «قصائد عن الفراق والموت».

حتى آخر الدنيا، وتكون حياته ـ من ثم ـ غياباً وحضوراً تملؤه الوحشة والترحـــال وأشبـــاح الموتى، أو تكون فـــداء بشريـــاً فنيـــاً، يقول في «قمر شيراز»:

بدمي يغتسل العشاق

وبشعري يبني الغرباء

في المنفى شيراز

أتملكها... أسكن فيها

أعبدها

أرسم في ريشتها مدناً فاضلة يتعبّد فيها الشعراء

وقد يراها كالحلم ـ في ظلال التاريخ ـ داخل قصيدته الزلزال في شريط واحد مع لوركا، فيصرخ:

توقفت عائشة...

فالباص لا يذهب في الليل إلى كوبا

ولا يعود

...

قال: أعود ـ غارسيا لوركا ـ إذا ما انتصف الليل

وفي الوادي الكبير نامت الزهور!

وعلى هذا النحو يمضي البياتي في إطار هذه الفكرة وجوهرها، يكرر حكاية الموت والحياة ـ أهم موضوع لديه ـ ويستقطب فيها التاريخ الإسلامي تارة، والليجورات العالمية تارة أخرى. ويتوقف بين الحين والحين عن بابلياته وتراثه الفولكلوري، وفي كل الأحوال لا يفقد شاعريته، ولا يتخلف في مضمار الفن الرفيع.

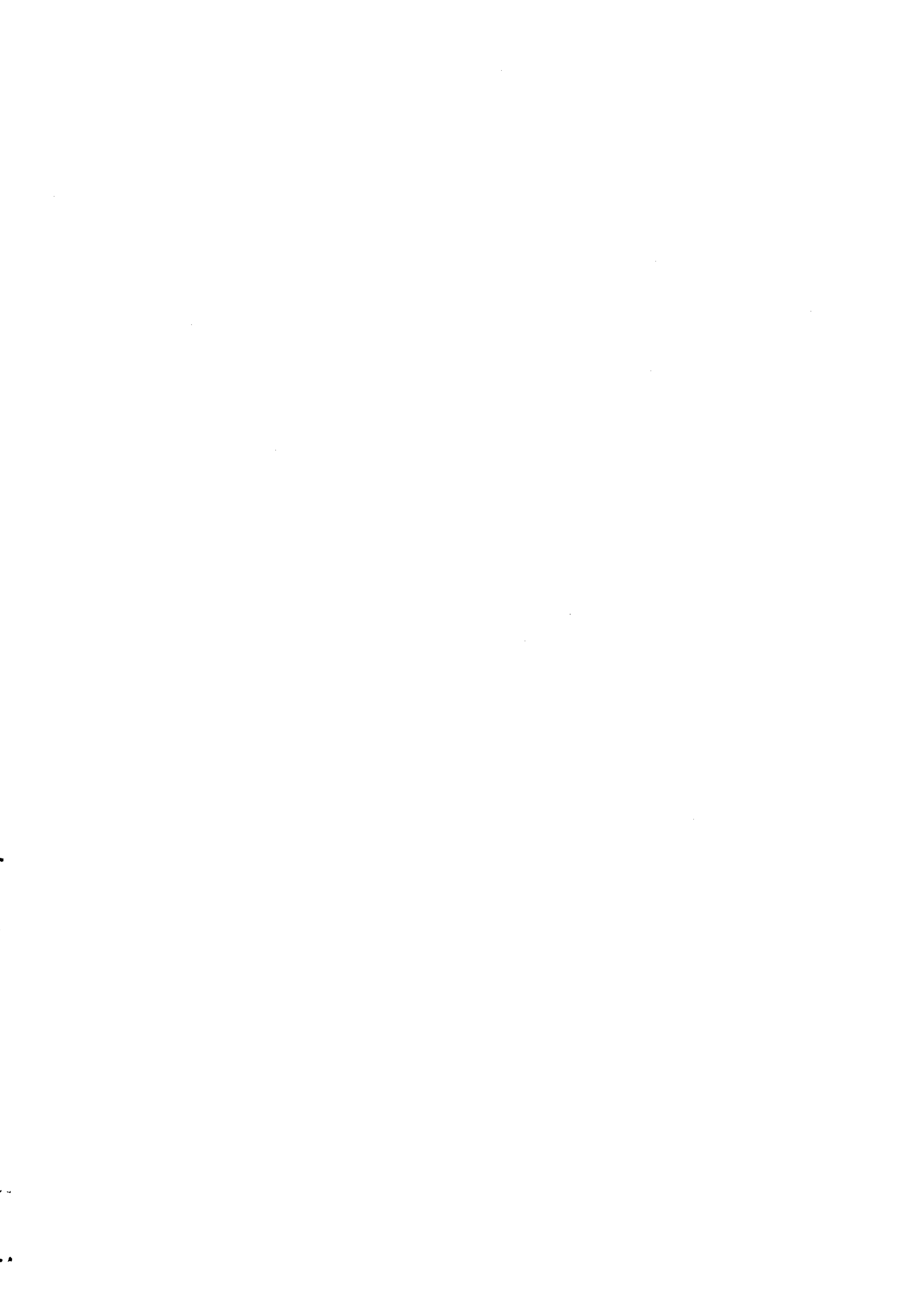
(٦)

ولا يبقى في الموضوع شيء أقوله بعد ذلك، لا لأني وعيت أطراف المادة الأسطورية أو استوعبتها، وإنما لأني افتقدت بعض المجموعات الشعرية الهامة من ناحية، ولم أطف إلاَّ لماماً بدواوين ما بعد جيل الروّاد من ناحية أخرى.

وليكن هذا لي عذراً أو اعتذاراً، وربما يكون في قبوله من لدن القارىء حافزاً إلى أن أعاود الكرة من جديد. وإذ ذاك تكون الأسطورة لدى شعراء السعودية قد اتخذت ملامحها المميزة، ويصبح من الواجب علينا أن نقوّمها في مجال التأصيل، ونتعقبها في إطار الواقع.

ومن يدري؟

□ □ □



الفصل الخامس

قضية اللغة في الشعر

(١)

يبدو أن المسلمين الأوائل لم يكونوا في حاجة إلى وضع تعريف جامع مانع للشعر، فإن ممارسته على النحو الذي ورثوه به، كان يجمعهم على عناصر ربما لم تَدُرْ كلها في خلد ابن طباطبا العلوي أو قدامة بن جعفر أو أيّ خلف لهما وهو يحاول التعريف ويضع التحديد. وقد بدا في كل الأحوال أن الشعر ـ حتى وهو مجرد قصيدة مدح ـ يشبه أن يكون ضرباً من التأمل الذاتي في الحياة. وربما تفقد القصيدة أحياناً كل أبعادها الفكرية الممنطقة، إلا أنَّ صاحبها كان يحرص دائماً على أن يجعلها بنية جميلة يتوقف قبولها على الذوق وحده.

والذين اعتمدوا الطبع في إفراز أفكارهم الشعرية أو الشاعرية، لم يكونوا بعيدين كثيراً عن هؤلاء الذين سُمُّوا ـ منذ القديم ـ بعبيد الشعر. أيّ من رأوا أن الحدْس أو العبقرية إن شئنا أو الموهبة ركن مهم في صياغة القصيدة، ومن ناحية أخرى لا ضَيْرَ في أن يكون البعد الجمالي في قصائدهم مستقلاً تماماً عن الحقيقة. الأمر الذي يتفق ومقولة دارجة تقرر أن أعذب الشعر أكذبه، وأن شاعراً كبيراً كأبي تمام مثلاً ـ وهو ينتمي إلى طائفة عبيد الشعر ـ لا يخالف أيّ شاعر من شعراء الطبع كدعبل الخزاعي في أن الشعر وجودٌ متعيّن كيفما كانت غايته، وبهذا الوجود يصدر عن عواطفه ونزعاته النفسية.

ومن هنا لا بد أن نعترف بقيمة العالم الشعريّ الخاص بكل شاعر. ولعل مجاهدات الشعراء كلها في هذا المجال حُصِرَتْ في الوسيلة اللغوية التي تبرز هذا العالم، أو تحقق جزءاً منه على الأقل. ومن هنا لم تكن عملية البحث عن عمود الشعر إلا الجانب التنظيريّ لكل مجاهدات الشعراء اللغوية. ويمكن القول إنها حاولت رَصْدَ الجدل الناشب بين الذات وتعبير الذات لديهم، سواء صدق منهم الشاعر ـ أخلاقياً ـ أو كذب، لأن الأساس هو درجة إقناع المتلقي بأسلوب تعبيره.

والأمر الخفيّ في هذا كله أن النظرة الإسلامية في جملتها كانت تغضُّ النظر عن أن يكون الشعر صورة لذات منشئه، مع أنها كانت تجعل الصدق خيراً في كل أعمال الإنسان الأخرى. فكأن الفن الشعري عندها ـ في جوهره ـ يعطي صاحبه الحق في أن ينسلخ عن الحقيقة العلمية أو الواقع المعيش، طالما أعطتنا لغته المخيلة بكل تركيباتها رؤ ية مقنعة بِقَدْرِ ما هي جميلة.

وما أشبه هذا بالمعادل الموضوعيّ الذي صَدَرَ عنه في القرن العشرين توماس ستيرن إليوت[1] وهزّ به رأي الرومانسيين والانطباعيين القائل «الشعر فيضان تلقائي لإحساس قوي» أو هو هروب من شخصية قائله إلى مواقف يبتكرها وأشياء يضعها إزاء ما هو موجود حقيقة، وكأنها تناظره في كونها تخبرنا ـ مثله ـ بشيء يتوافق مع الحياة.

وهذا لعمري ـ كما يقول الشعراء الأولون ـ الصدق الفني الذي ينبع من منطق القصيدة، أو من موضوعيتها بكل تفصيلاتها وأبعادها.

وبذلك الصدق نقبل ما قد يكون في الشعر من مبالغات أو مفارقات، طالما بَعُدَتْ هذه كلها عن أن تكون حماقة، أو طالما حرصت على أن تظل

---

(١) توفي في يناير عام ١٩٦٥ وكان شاعراً ناقداً ومؤلفاً مسرحياً يؤمن بقيمة التراث العالمي في تشكيل رؤ ية أي شاعر لعصره.

في إطار الأعراف الذوقية والفكرية السائدة. وإن كنا ـــ مع ذلك نقبل أن تصدمنا، إلا حين تجعل «المادة» سيئة أو نقيصة أو مشينة بالقَدْرِ الذي يُسْفر عنه أوفيد في غزلياته Amores وشكسبير في أرانينه Sonnets وفدوى طوقان في معاتبتها الخالق الذي لا يتغير بهذا العنف الصادم لعقيدتها:

أنت تغيرت

يا ملك الدنيا والناس

فسِّرْ لي معنى أفعالك

وقد سبقها صلاح عبد الصبور حين أغلقت أمامه كل الأبواب، ورأى نفسَه صريعَة الإخفاق واللوعة، فأنشد:

كم أنت قـاس مـوحش يـا أيهـا الإلـه

إلا إذا كان يقصد حبَّة أو حبيبتَه نفسَها، ويظل مع ذلك مأخوذاً بصرف اللفظ المقدس إلى من لا يجوز صَرْفُهُ إليه، وكان العقاد قد نوقش يوماً لأنه قال في جرأة الرومانسي المتحرر:

الـشعـر مـن نـفس الـرحـمـن مـقـتبس

والـشـاعـر الفـذّ بـين الـنـاس رحـمـن

على أن هذا ونحوه مما لا نناقشه هنا، ومن جانب آخر لا نستطيع أن نجعله سبباً من أسباب القضية اللغوية. وإن كنا نسلم بأن اللغة أساساً فكر، والفكر منوط به القصد في التصوير، أو ــ على الأقل ــ الاعتدال في ترجمة المشاعر إلى مواقف وآراء.

وأما القضية اللغوية نفسها فهي عند أيّ شاعر ــ بدءاً بامرىء القيس والنابغة وانتهاء بجيل الروّاد من أصحاب الشعر المرسل أم المطلق Blank Verse فهي مستودع العناصر الشعرية كافة، عواطف كانت أو معاني أو أخيلة. وهي ــ في رأيي ــ ما جعلت نفراً يخاصم أبا تمام، ثم يقال له في

مجلس الخليفة: لم لا تقول ما يُفْهم؟ واتُّهم من بعده أبو الطيب المتنبي اتهامات لغويةً نجم عنها معظم المناقشات الافتراضية التي قابلت بين اللفظ والمعنى، ورأى هو أن من الخير الاتجاه إلى شانئيه بقوله:

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جَرّاها ويختصم

وفي أعصر الانحدارات الأدبية قيس كل انحدارٍ بانحدار اللغة نفسها، لا من حيث صحةُ التركيب النحويّ ـ فقد كان يُحْسَبُ حساب هذه دائماً ـ وإنما من حيث تركيباتها أو نظمها كما قال عبد القاهر الجرجاني قاصداً إلى المعاني الثواني، ومن ثم رُفِعَ من قَدْر علم الدين أيدمر المحيويّ صاحب القافية المدحية:

الروض مقتبل الشبيبة موفق
خَضِل يكاد غضارة يتدفق
والغصن ميّاس القوام كأنه
نشوان يُصْبِحُ بالنعيم ويغبق

وفي عصرنا وقع على هذه القافية أحمد شوقي ـ وقد أحس قيمتَها الأدائية وهو الشاعر صاحب الفتنة اللغوية ـ فعارضها بقصيدة مطلعها:

من أيّ عَهْدٍ في القُرى تتدفق
وبأيّ كفٍ في المدائن تغدق

ها هنا نحس أن اللغة الشعرية بناء تركيبي خاص، وخصوصيته ترجع إلى أنه تصوير لتجربة إنسانية تصويراً مؤثراً، ربما يرتبط إثنولجياً بذلك التصوير الممعن في القدم، وقد وقف عنده أبو عمرو بن العلاء ليقرن الشعر

بالنبوة عند الجاهليين إلى أن خالط الشعراء أهل الحضر يتكسبون به «فنزلوا عن رتبتهم»[1].

واعترافاً بأن تلك مرحلة أسطورية تختلط فيها معايير القيمة اختلاطاً يبعدها عن الحدِّ الاستاطيقي ـ وأوله الفنُّ وليس غيبياتِ المعتقد ـ غدا الشعراء كلهم مقتنصي لغةٍ شاردةٍ في أفياء الجمال. أو فلنقل صانعي قوافٍ ترى ما لا يراه الناسُ فتبهرهم وتهزهم انتشاء. وقد اقتضى هذا أن تعامل اللغة الشعرية معاملة أخرى غير هذه المعاملة التي دأب قدماؤنا على الإقبال عليها، ناسين أو متناسين أن أخْذَ القصيدة أو المقطعة الشعرية بالمقاييس النحوية ـ مثلاً ـ على أساس مَدَى مُشَاكَلَةِ وحداته للظاهر، يخرج اللغة الشعرية من طور فطرتها المناسبة للحالات الشعرية إلى طَوْرِ العلمية التي يناسبها المنطق الجامد. وكان أول ما أهْدِرتْ قيمتُه في إطار العلمية أو المنطق قول بعض قائلينا القدماء إن البكائيات الطللية كانت ضرباً من التوهم أو الإيهام وَوُصِفَتْ لديهم بأنها من المذاهب المتقدمة التي لا ترى بأساً في التغني بوحش وَجْرَةَ على عادة الجاهليين[2].

وعلى الرغم من أن هؤلاء النحويين شكلوا هم وجميعُ اللغويين تقريباً حركة رجعية أعاقت نموَّ الشعر أو تطوره ـ باستثناء ثورة الوشّاحين في الأندلس ـ أزعم أنهم حفظوا لنا سلامة النسيج اللغوي على نحوٍ مذهل، ولولاهم لتغير واقعُ اللغة كلُّه منذ أول حملةٍ ضارية شنَّها المولدون أوائل العصر العباسيّ على الشعر العربي كله.

---

(١) تحسن مراجعة كتاب الزينة ٩٥ لأبي حاتم الرازي أحمد بن حمدان المتوفى سنة ٣٢٢ هـ. وحول الفكرة نفسها في تراث الرومان سمي الشاعر بالفاتيس (Vates) أي الكاهن أو النبي أو العراف.

(٢) انظر للمؤلف «النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته» ١٣٩ ط. النهضة العربية ببيروت سنة ١٩٨١.

كان اللحن قد فشا آنذاك، فتصدى للمتحدثين كلُّ المشتغلين باللغة ونحوها ــ يعاضدهم المفسرون والفقهاء أيضاً ــ ينخلون حديثهم نخلاً دقيقاً ويقوّمون ما اعوجّ منه، ولعلهم حَرّموا على الشعراء إقحام الألفاظ الأعجمية على شعرهم ضمن تملّحهم بألفاظ الحضارة الجديدة.

وكان أن قُيِّضَ لهؤلاء المتحمسين مجموعة من الشعراء العرب صليبةً خلفوا المولدين على مطالع القرن الثالث الهجريّ، فكبحوا جِماح اللغة، وأعادوا إلى الشعر العربيّ ديباجته ومتانةَ نَسْجِهِ. ومن هؤلاء أبو تمام والبحتري والمتنبي وأبو العلاء المعري، وكلُّهم ــ كما نرى ــ من اليمن، ولم يقف واحدٌ منهم في سبيل التقدم الحضاري، بل لعلهم جميعاً طوروا فنَّ الشعر ــ بالإضافة والحذف واصطناع الجديد من أساليب التعبير ــ التطوّر الذي حفظه إلى آخر عهدنا بالقديم العظيم.

وإلى ما قبل النهضة الأخيرة في حياتنا، وبالرغم من تَسَوُّدِ القيم الشكلية التي صدر عنها هذا الجيل الكبير من شعرائنا القدامى، بَلِيَ النسيجُ اللغويّ إلى حدٍّ سُمِحَ فيه بطرائق مملوكية وتركية عثمانية تقتحم الأسلوب الشعريّ فيما اقتحمته من ميادين الأساليب الأخرى.

وكانت الهَجْمةُ في هذه المرة تختلف عن هَجْمَةِ المولدين في أنها كانت صادرة من مركز قوة سياسية مسيطرة على الرقعة العربية، بل اختلفت عن هجمةٍ ثانية مثَّلتها حركةُ البديع واقتناص الغريب من اللغة ــ مثلتها المقامات بنوع خاص ــ وكانت ردَّ فعلٍ للإمحال الفكريّ الذي أصاب الأدباء، بمعنى أن الكتّاب والشعراء لجأوا إلى ظاهرتي البديع وغريب اللغة من أجل تغطية ضَعْفِهِم الفنيّ بوجه عام.

تلك الهجمة لم تكن في شراسةِ الهجمة المملوكية التركعثمانية، لأن الأخيرة ــ وهي في الترتيب ثالثُ هَجْمةٍ على اللغة ــ لم تستطع حصونُ العربية التصدِّي لها وخاصة في نصف القرن السابق على النهضة. وأصبح

طريق الشعر الغَثِّ ممهداً أمام الجميع، علماء أزهر كانوا أو مجاوري حَرَمٍ أو دعاةَ إصلاح وتقويم. وربما أصبحنا اليوم في أشد الحاجة إلى جهود المشتغلين بالأسلوبيات Stylestics من أجل تقويم هذه المرحلة لغوياً، وبخاصة أنها كانت سليلة عهد الموسوعات الضخمة، ومن قبيلها ما كتبه السيوطي والقلقشندي، ولا نذكر آثار الجبرتي لأنها لمؤرخ موصوم بالعامية اللغوية.

على أن النهضة في العالم العربّي وقد بزغ فجرها في مصر وسوريا، عملت بما اشتملت عليه من دعاوى إصلاح وإرادة فيه على إرجاع الوجه العربيّ للغة. وقد كان ذلك بحق خطوة كبيرة في سبيل تنقية الأساليب الشعرية ومساعدتها على الازدهار، لا من حيث المحافظة على لغة القبيلة ــ كما يقول ت. س. إليوت في مجال العناية بالتراث ــ وإنما من حيث مواكبتها للتقدم الاجتماعيّ القائم والمستمر.

وبحكم شامل يمكن القول إن لغة الشعر في هذه الأيام ــ بل لغة الأدب والفكر بوجه عام ــ وصلت بفضل مثقفيها المخلصين إلى درجة عالية من الامتياز، ولعلها ترجح إذا وضعت في إحدى كفتي ميزان مقابلاً للغة التي ألف بها عبد الحميد الكاتب وابن المقفع والجاحظ وأبو حيان التوحيدي وأبو العلاء المعري. على الأقل في أنها لم تعد تعطي للعقل المقلد سلطانه المطلق ــ وقد طالما وُصِفَ أدبُنا القديم بأنه أدب عقليّ ــ بل وسعت ما شاءت أسباب العواطف الشخصية، واعتَدَّت بالفرديات قَدْرَ اعتدادها بالأفكار المشتركة أو المشاعر العامة التي تبدو دائماً أجمل ما يقدّمه الكاتبُ للناس.

ولا بد أن يمتد هذا التحول إلى الشعر لأن أصحابَه هم ألسنة الناس وقلوبهم، ولقد سجَّل علي محمود طه للشاعر ــ في مثالية تشي برومانسيته العربية ــ منزلةً توشك أن تكون كالمنزلة التي جعلها أبو عمرو بن العلاء للشاعر الجاهلي، فقال إنه:

هَبَطَ الأرضَ كـالشعـاع السنيّ
بعصا ساحرٍ وقلب نبيّ

يريد نتاجه الفني اللافت على أساس أن صوره أو تصوراته ـ غَرْسَ خياله الخصب ـ إنما هي تكوينات تعيد رؤيتنا إلى طفولتها الباهرة، ومع ذلك تُفْضِي بشيء أو أشياء مما يدخل في فلسفته الكونية كلها. وقد حاول كوليردج أحد سادة الرومانسية أن يحفظ للشعراء هذه المكانة ـ وإن أفرط شيئاً ـ فقال وهو يقلب بصره في صياغاتهم التي تشكلها لغة المشاعر والأحاسيس: لا يصل منهم إلى الحقيقة إلا صاحب العاطفة العميقة، وأية حقيقة هي ضرب من الوحي[١].

(٢)

أتُرى قَدَّرَ هؤلاء الشعراء عندنا ـ وهم أخوة لعلي محمود طه والأخطل الصغير وعمر أبو ريشة ومحمود حسن إسماعيل ـ هذه الدرجة الرفيعة فحافظوا عليها؟ أما خَلَفُ البارودي وشوقي فقد وقفوا على الجادة لا يحيدون عنها، ولْنُسَمِّ هؤلاء جيل المحافظين ـ ومنهم من وقف الشعر على عَرْضِ استجاباتهم لنوازعهم الخاصة ـ حيث نرى عندهم النصاعة اللغوية والعبارات التي تعدل بين الواقع والخيال في حدود القَصْدِ والاستواء. وأيّ واحد من هؤلاء يقف فنه كله دليلاً على ذلك، وكل الذين اندفعوا ـ من حيث إنهم رومانسيون ـ في تحديهم للقيم الفنية الموروثة لم ينظروا إلى صياغاتهم اللغوية إلا على أساس أنها الأداة المصطلح عليها من أجل التوصيل الصادق. و«المصطلح عليها» تعني السلامة والتطهر اللفظي والعمق الجماليّ في حدود ما يقبله الذوق العربي المثقف، ولا تعني قط اختلاط الحابل بالنابل أو فوضى التعبير المُهَجَّن السقيم.

(١) P.Van Tieghem: Le Romantism dans La Literature Européenne, p. 250.

ولقد قرأت منذ سنوات كتاباً للدكتور عمر فروخ ينعي فيه على «هذا الشعر الحديث» تهجينه أو تزييفه باللغة التي لا يفهمها أحد مهما يؤت من بلاغة وذكاء، فاتفق معي أو اتفقت معه في نقطة مهمة هي فساد أسلوب هذا الشعر الحديث.

وعلى الرغم من أنه ضيع كثيراً من أسباب الموضوعية في حملته على التجديد أو التحديث أو الحداثة حتى ليرفض كل ما لم يَجْرِ مع أمواج البحور الستة عشر ـ وبيّن معالمَها الخليلُ بن أحمد عالم البصرة المشهور ـ قدَّم كثيراً من النماذج على فوضى اللغة الشعرية عند المحدثين كما بيّن أن القصيدة المنثورة لها علاقة بالكارثة[1].

وبعرضنا نحن لواقع الشعر خلال الأعوام الثلاثين الأخيرة نرى آثار المعركة التي شُنَّتْ على تراثنا الشعريّ، وقادةُ المعركة لم يكونوا غزاة من الخارج كمعظم المولدين في العصر العباسي ولا ضعفاء فنياً كأصحاب البديع ولا أصحاب لسان أعجمي كالمماليك والأتراك العثمانيين ـ مع تقديرنا لبطولاتهم الإسلامية ـ وإنما كانوا من أبناء العرب أنفسهم شَنُّوا من داخل حصوننا حملتهم. وبعضهم كسعيد عقل جاهر بعدائه للغة العربية فآثر عاميته برغم أنه متقن تماماً للعربية، بل لقد هجر حروفَها إلى الحرف اللاتيني. وبعضهم الآخر كأدونيس لم يتورع عن أن ينادي بضرورة اغتصاب اللغة الشعرية من أجل تفجير طاقاتها، في حين أعلن يوسف الخال ـ من قلب أحد معاقل اللغة ـ من لبنان ـ أنه يعمل على نَسْف لغةِ الشعر العربية من أجل إحلال اللهجات المحلية محلها.

وشهدت مجلتا «شعر» و«مواقف» أكثر من مخططٍ لهدم اللغة الشعرية

---

(١) راجع «هذا الشعر الحديث» وقد طبع الكتاب بدار لبنان عام ١٩٧٨ وبين ثناياه نجد شبه تأريخ للحركة الشعرية الجديدة ولعلها تبدأ بعام ١٩٢٠ وليس أواخر الأربعينات.

في إطار أساليبها الموروثة، وأصبحت القضيةُ ـ من ثَمَّ ـ قضيةً حضارية من وجهة نظر، وقضية شعوبية من وجهة نظر أخرى.

هي حضارية من حيث إن اللغة يجب أن تتطور لتكون استجابة للحظة الراهنة أو الحاضر. والحجة معقولة في الظاهر، بل تدعمها سلسلةٌ من البحوث الأكاديمية في اللغويات والأسلوبيات وما يجري هذا المجرى.

لكنها شعوبية أيضاً، لأنها دعوة إلى التحلل من لغة القبيلة. بل هي دعوى تُخْفي غَضَباً على قيم طالما وقَّرْنَاها، وبعضُها متصل بكتابنا الذين نَزَلَ بعربية مبينة، أفئن قالوا ـ في التبرير الكاذب ـ ما قالوه نُصَدِّق؟

وأنَّى لنا أن نعتقد جميعاً بصواب سلوك لا يحكمه العقل؟

إن الزعم بأن التجديد إبادةُ تاريخٍ لا يستند إلى شُبْهة حقٍّ أو منطق، وفي رأيي أنه إعلانُ إخفاقٍ قبل كل شيء. بل أخشى أن يكون شهادةً على اضطراب أسباب الثقافة عند كل أصحاب الزعم، أو فلنقل ـ بلا تردُّدٍ ـ اعترافاً بوقوعهم أسْرَى مواقف سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية معينة.

لقد استقبلْنا نتاجَ المهجريين ـ مع كل ذلك البريق الذي حَفَّهُ ـ بتوجُّسٍ خشيةَ أن يكونوا من أصحاب الشعوبية الجديدة، إلا أن اجتهاداتِهم اللغوية نظرياً وتطبيقياً نَمَّتْ على غير ذلك، بل أكدت أنها كانت عجزاً من نَفَرٍ عاش بيننا وكتب في مجالات الثقافة المختلفة، وإذن كان قصورُهم الثقافي وراء ادّعاءاتهم ودعواتهم، فلا تثريب عليهم ولا ملام.

أما نتاجُ الخوارج من أصحاب الشعر المرسل فتدعمه ثقافات مردودة في معظمها ـ على أحسن الفروض ـ إلا إذا كان الخللُ الفكريُّ وراء عملية الاغتصاب اللغويّ أو النسف البيانيّ أو التبشير بأسلوب القرن العشرين. وفي هذه الحال تُهْدَمُ اللغة كلُّها ـ وليس اللغة الشعرية فقط ـ بعد أن ظلت تُحَرَّف وتشوَّه على نحوٍ مؤسٍ رُبْعَ قرن تقريباً.

وربما هيأ لهذا التشويه «صنيع» سعيد عقلِ وهو بعدُ لم يزل من المنتمين إلى الثقافة اللغوية الأصيلة، فقد ألقى بالشعر في متاهات يُعمِّقها أدونيس لرسم عالمه الباطنيّ. ويبدو أنه في حبه للرمزية وقع في التجريد المطلق، وأفلت منه الزمام أكثرَ من مرة وهو يتعمق جوهر المادة ــ وقد تفنى فيها الحدود ــ متخطياً واقِعَهَا ربما من أجل التوحُّدِ في الوجود، ولا بأسَ بعد ذلك أن يقول في «أنا الشرق» عاجزاً عن تطويقنا بأي إيحاء:

أنا جُبْت ذاتي وأفرغت أغنيَّةَ المطلبِ
أنا ثروة كالكآبة عُمْقاً وكالغَيْهبِ
قُلِ الفتحُ غَمْسُك في الذات كفا من الصلّبِ
ورشْفُكَ نَفْسَك رَشْفَ العتيقِ من المشربِ

وفي رأيي أنه لو كان هذا الشعرُ صورةً لصاحبه ــ من وجهة النظر الرومانسية ــ أو كان معادلاً موضوعياً لعواطفه، لكان علينا أن نيأس من اللغة العربية على أساس أنها لا تحيط الإحاطةَ الكاملةَ بما تضطرم به نفسُ الشاعر. ومن يدري فقد يكون هذا القصور من أسباب دعوةِ سعيد عقل إلى العاميات الإقليمية ــ ومنها عاميةُ لبنان ــ كي تحل مَحَلَّ العربية برغم طول باعِهِ في التمرس الشعريّ من خلال اللغة السليمة.

فلم يكن عجيباً بعد ذلك أن يركب تلامذتُه الصعبَ محتجين بأنه لا يجوز استخدامُ التعبيرات النمطية ــ وأهونها ليت شعري ولا وأبيك ــ وبالقدر نفسه تُرْفَضُ الأوزانُ التقليديةُ أو يُتَخَفَّفُ منها على الأقل لتتهيأ فُرَصُ الإبداع الذي يسبر أغوارَ النفس الإنسانية. يقول أدونيس موظِّفاً أسطورةَ أورفيوس اليونانية محاولاً ــ دون جدوى ــ أن يسبر أغوار نفسه:

عاشق أتدحرج في عتمات الجحيم
حجراً غير أنني أضيء
وإنَّ لي موعداً مع الكاهنات

في سرير الإله القديم

كلماتي رياح تهز الحياة

وغنائي شرار

ولا أزعم أن أدونيس لم يستطع أن يفهمْ مغزى تلك الأسطورة الأورفية ـ فهو من القلة التي تعمقت الميثولوجيا العالمية ـ إلا أنه في هذا الموضع حطم لغتها الساذجة كما حطم الوزنَ العروضي، فانتهى به الأمر إلى الغموض المؤكد، بل لعله أحس ذلك الغموض فقال مختتماً عمله:

إنـــني لـغـة لإلـهٍ يـجـيء

إنـــني ســاحـر الـغـبـار

ومَنْ إلاهُه هذا الذي يجيء؟ لا نعرف، لكنه قد يكون مثله ضائعاً ضياعَ مهيار الذي يتقمَّصُه أحياناً، والذي يرهقه إلى حد أنه يطلب من مدينة الأنصار أن تعلق يديه...

قوساً يمر القبر

من تحتها وتوِّجي صدغَيْه

بالوشم أو بالجمر

وليحترق مهيار

والملاحظ أن الاقتصاد في الألفاظ ـ وهو إيجاز في عرف البلاغيين ـ قد يأتي على حساب المعنى فيطمسه أو يعمقه، فيعني هذا أنه ينسى حقيقة لغوية أساسية وهي أن الألفاظ ـ دون ما شك ـ يشدُّ بعضُها بعضاً في أعماق الشاعر إذا اتضحت رؤيته، وإلا فهي منفلتة منه دائماً كما انفلتت من الشاعر المصري محمد إبراهيم أبوسنة في قوله الذي ظاهر به أسطورة بروميثيوس:

لا أحد يفك بروميثيوس الموثوق

لا أحد يشير إلى....

ثم لم يستطع أن يكمل، أو فلنقل غام لديه البُعْدُ الرمزيّ في الأسطورة فوقع في آفة التعميم!

وإذا عدنا مرة أخرى إلى أدونيس من حيث هو متمرد على الأساليب والأشكال الشعرية المألوفة نراه في صعوده نحو القمة ـ بأطره ونماذجه التي دخلت في ليلِ السيريالية ـ يحلم ولا يستطيع أن يترجم حلمه باللغة الشعرية المناسبة. وفي الأسطر التالية التي يبشر فيها بظهور المخلّص ـ الذي هو نفسه ربما ـ تقف عبارتُه الغامضةُ دون الإفضاء، حتى في حدود التهويم أو التجنيح الرمزيّ في رَفّاته الرومانسية:

نيرانُنا جامحة الأوار كي يولَد فينا بطل

مدينةً جديدة

نيرانُنا الخفية الحدود في شروشنا

تمجد الهنيهةَ التي بها

يحترق العالم...

ولا سبيل إلى أن نكمل، فالحذف الذي تعمدناه ـ وليس هو من قبيل الترفُّعِ عن ذكر ما لا ينبغي ذكره ـ لا يغير شيئاً أساسياً في النص، لأنه يريد أن يقول بلغة نثرية واضحة إن الحياة أو المحبة التي يضمنها البطل تحرق من أجل تحقيق الغاية وهي «لنهتدي». يقصد نحن البشر، أو هو والناس، حتى يصبح الموتُ تعالياً أو صعوداً من الأرض إلى الأعلى والأرفع.

وأرجو ألا أكون أخطأت في استكناه لغة الشاعر، فهي أساس المشكلة حقاً، وإن كنت أزعم أنها في تعلُّقِها بأهداب الغيبيات وشرودها مع الأسطورة أخرجها عن الجادة في أكثر الأحيان.

وأما زميله يوسف الخال ـ وقد اتجه كالبياتي بشعره إلى بعض أعلام الفكر والسياسة العالميين ـ فإنه حين بحث عن مشكلاتنا قَدَّم الاقتصاديّ منها في عبارة موجزة تقول:

المجدُ للرغيف يستدير

قمراً

يُقَدِّمُ النعاسَ للجفون . . .

للجياع كذبةً عريضه

سَلْوَى من السماء

كان الرجزولا يزال حمارَ الشعر عند خوارج العصر، فتلاشت موسيقيةُ الشعر عندهم ـ بِدَعْوَى التخلُّص من صَخَبِ الشعر التقليدي ـ تلاشيها في الشعر الذي صدروا عنه بلا اعتماد أية تفعيلة. ويبدو أنه في دأبه على تأكيد مسيحيته على نحوٍ شاعريّ كأيديولوجية إنسانية واعية، فَقَدَ الحدودَ التي تفصل بين أسلوبي التقرير والتصوير، وكان من جراء ذلك أن اندفع إلى حالات نظم لا يُقِرُّها الفنُّ الخالص، وتطلَّبَتْ هذه الحالاتُ جميعاً قَدْراً من المباشرة الممجوجة، وبالتالي ماتت فكرةُ العودة إلى مبادىء المسيحية. ولعله صوَّر ذلك ـ على نحو مبتور ـ في «الآية الأخيرة» بقوله:

الآن أمسح الهموم والجفون . . .

في موانىء الزحام، أصمتي

أصيح بي:

عليك ثأر من يغالب القدر

يسلبه الزمان عشية . . .

غاص إليها في قرارة العمر

وهذه المجاوزات العروضية لعلها ـ فيما أظن ـ دافِعُهُ إلى تحطيم شكل الشعر الموروث، لأنه قيد، ويريد هو أن يستعصي على القيد. وفي «البئر المهجورة» يلجأ إلى الرمز كما يلجأ إليه أدونيس ويقول عن صديقه إبراهيم الذي هو البئر نفسها وقد تجنبها الناس:

وحين صَوَّب العدوُّ مدفعَ الردى
واندفع الجنود. . .
تحت وابلٍ من الرصاص والرَّدَى
صيح بهم: تقهقروا
في الملجأ الوراء مأمنٌ من الرصاص والردى
لكن إبراهيم ظل سائرا

أما اصطناعُهُ قافيةً هنا فلم يُغْنِهِ شيئاً قط، بل ربما عُدَّتْ تكراراً كان من الممكن أن يتخلص منه الشعرُ المرسل. إلا أن الأدهى هو الاجتراء على اللغة، وهو أمر ملحوظ لا يحتاج إلى الشرح الطويل لإبراز فساده. وكأن ذلك ونحوه كان تمهيداً لدعوته إلى نسف حصون العربية لإحلال العاميات المحلية محلها، ومن ناحية أخرى، شجعت النثريين على تمكين أساسياتهم في التعبير بالشعر المنثور عن مواقفهم في الكون!

(٣)

لا ندري ماذا نقول بعد ذلك؟

لقد طال بنا السرى ولما يطلعْ بعدُ علينا الضحى، ويبدو أن أحداً من تلامذة أدونيس والخال لن يرى في هذا التحليل اللغوي الذي نصدر عنه إلا ضرباً من الانطباعية الأسلوبية التي رَوَّجَ لها أخيراً بعض المحدثين على أساس غلبة التحليل الذاتي ــ وهو ضرب من المثالية ــ على علمانية البحث الأسلوبيّ بوجه عام. وإذا صَحَّ هذا ــ ولماذا لا يصح ــ فإننا لا نرانا أخللنا بمهمة النقد على كل حال، وقد قرر رومان ياكوبسون Jakobson من قبلُ أنّ كلَّ اتجاهٍ من اتجاهات الأسلوبية له علاقة قربى بالأدب.

ثم إنَّ أيةَ نظرة إلى النصوص التي قدمناها تكشف بسهولة عن الترخُّص اللغوي المفضي إلى التغميض، وعبثاً نقبل هذا ادّعاء أدونيس أن لغة الشعر

المرسل ينبغي أن تجاوز الموروث بعد أن تخطى نهائياً الماضي بكل أسبابه[1]؛ لأن مجاوزةَ الموروث ـ في الحقيقة ـ لا تعني رفضه بِقَدْرِ ما تعني إحياءه والحوارَ معه، وذلك من أجل استلهامِهِ أو تأكيد وجوده على أساس أنه «بعض» مكونات التعاصر الإيجابي الصحيح.

وليس ما يمنع في تحقيق التعاصر أن يظل الشعر ـ مقيداً كان أو مرسلاً ـ أميناً على اللغة التي وجد بها لأول مرة، ولكن دون أن يتحجَّر بها أو يحجِّرها بتعبيراته وصوره النمطية.

وفي المقابل لا نقحم عليها ما يفرنجها أو يلفع تركيباتها بضباب الفن القادم من بعيد. وحتى إذا استظل شاعرٌ ما بظلال اللاوعي أو ركب تيارات الحداثة الأخرى ـ من أجل استشراف ما بعد الواقع ـ يظل على الجادة اللغوية. ومن البديهي أن يكون ذلك هو الأسهل والأكثر ملاءمة لإقامة البناء المتين، ولا سيما إذا استطاع الشاعر أن يودعه «حالات» النفس المتألقة بنور «المعرفة» وبهاء الرؤى البازغة علينا من خلف اللاوعي الساحر والمسحور.

ولقد استطاع صلاح عبد الصبور أن يحقق ذلك ـ باستثناءات محددة للغاية ـ واعتَدَّ الشعرَ في لغته السهلة الموحية استجابةً للاوعي صوفيٍّ يحقِّقُ أرقى درجات الوعي. وربما عابه تهاونٌ عروضي أدَّى إلى خروجه بقافية السطر ـ وثمة قافية شئنا أو لم تشأ ـ من بحرها الذي سبحت فيه إلى بحر آخر قريب منها أو بعيد. وذلك قصور لا شك فيه وإن يكن له مبرر في بعض الأحيان ـ وبخاصة في شعره الدراميّ ـ وأما أن يقول في إحدى غنائياته المبكرة:

الناس في بلادي جارحون كالصقور

بزيادة ساكن في حشو السطر لا مبرر له، إلَّا أن تكون العجلةُ زَلِقَ بها

---

(١) يمكن مراجعة بحثه «محاولة في تعريف الشعر الحديث» في العدد الحادي عشر مجلة شعر ١٩٥٩ وكذلك ديوانه النثري «مفرد بصيغة الجمع» ط. العودة ببيروت سنة ١٩٧٥.

فلم يشعر، غير أنه لما نُبِّه إلى ذلك واقْتُرِح عليه أن يقول «في بلادي الناسُ جارحون . . . » رفض بعنف وقال: لم أفكر إلاَّ كما فكرت وليغفر لي الخليل!

على أن أهم ما يذكر له هو أنه لم يندفع إلى أية بِدْعَةٍ شعرية دلَّتْ على فساد ذوق قبل كل شيء، ومن هذه البدع تضمين العربية في أرفع حالات شاعريتها قِطَعاً أجنبية يعلم الله كم شَوَّهَتْ صورةَ الشاعر وَنَدَّدت به. ومما يجدر ذكره أن لهذه البِدْعَة سابقةً في الشعر المهجري تمت على يدي الشاعر أسعد رستم سنة ١٩٠٨، إذ ذاك وقف في حفل خريجي جامعة بيروت الأميركية ـ وهو منها ـ وأنشد[١]:

إن هـذي معـاهـدُ الـ education	علمهـا يُكسـب النُّهَى elevation
قـد بنـاهـا الأميركيـون للخيـر	فـحـمـداً إذن لـتـلك الـ nation
أمـة قـد زهت وتـاهت وبـاهت	أمـمَ الأرض بـالـ civilization

ولإليوت أو لصديقه إزرا باونـد ترجـع البِدعـة في الشعر المـرسل عندنا، وبالرجوع لهما نعلم أنهما علّما أصحاب هذا الشعر كيف يضمنون أشعارَهم العربية جملاً أو مقاطع من لغات أجنبية منها العبرية. وكان إليوت يقتبس من اليونانية ويثبتها بحروفها الأصلية، وقد أثبت إزرا باوند ـ على سبيل التظرف فيما يبدو ـ الرسم الصيني مع اليوناني وغيره[٢] وأقدمت فدوى طوقان على إثبات الحرف الروماني ـ إنجليزياً كان أو فرنسياً ـ وعرّبت العبري فقالت[٣]:

وبنو عبس طعنوا ظهري

في ليلةِ غَدْرٍ ظلماء

open the door

ouvre la porte

(١) عيسى الناعوري: أدب المهجر ٣٣٨، ط. المعارف بمصر ١٩٦٧.

(٢) أنظر كتاب الدكتور عمر فروخ «هذا الشعر الحديث» ٢٠٢ وما بعدها.

(٣) ديوانها «على قمة الدنيا وحيداً» ٢٦، ٢٧.

افتح إتْ هادِّيليت

افتخْ باب

وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم

صوتُ الجند

وهذا مهما تكن قيمته الحقيقية ـ حتى مع الزعم بأنه المعالجة السليمة للواقع الحقيقي Realistic ـ يبدو عيباً فظيعاً لا يمكن احتماله ولا الغضُّ منه، ولا سيما إذا كان من مبادرات الشاعر الكبير يُصِرُّ عليه[1] فيأتي المتشاعرون ويقول أحدهم:

ماذا عندي أخفيه

لا شيء

ولا حتى الحرف الطاعن قلبي...

بالموت

No my deer

So long as eyes can see

ويأتي آخرُ وقد بدا أنه يرى أن الموشح الأندلسي ـ قديماً ـ سبق بخرجة لاتينية قَبِلَها نقادُ العصر، فقال يختتم آخر مقطع في قصيدته:

وكلما أطال نجم أو هفا

بطائري الليلي وهم

أحمل قلبي قبلة أو فكرة...

ترشف ثغرك ابتهالَ وردةٍ وبعضَ حلم

فما عليّ

Cogito ergo sum

Je pense donc je suis

---

(١) في ديوان فدوى «قرارة الموجة» مبادرة من هذا القبيل، وقارنها بقصيدة بودلير لصلاح عبد الصبور، فهي ليست رفيعة المستوى.

أي «أفكر فأنا موجود» كما يقول ديكارت، مستنداً إلى مقولة لتوما الأكويني. لأنه لا حاجة إليه ولا تستدعيه المناسبة، اللهم إلاَّ مناسبة التيه بقولة ابتذلتها كلّ الألسنة ودارت في خاطر أصحاب القول الهازل آلاف المرات.

وماذا كانت النتيجة في نهاية الأمر؟

كانت مزدوجة السوء، فمن ناحية فَشَت ظاهرة التضمينات حتى أصبحت مظهراً من مظاهر **التبجح بمعرفة الغرب** وثقافته وأعلامه. ومن ناحية أخرى هُجِّنَت القصيدةُ المرسلة إلى حدِّ القول إنها غُمَّتْ على الكثيرين، ولا سيما على هؤلاء الذين نَعَوْا عليها التحرر من النظام البيتي اكتفاء بالتفعيلة.

ولم يكن غريباً بعد ذلك أن تعزل قصيدة الشعر المرسل عن التراث العربي مصابة بمرض «التغريب» ويعجز المتحمسون لها والمخلصون عن وصف العلاج لها. أهو في رجوع أصحابها إلى حظيرة العربية الخالصة ـ حتى ولو فرض عليهم الحجر الدائم والتحجر ـ أم في تنقية عبارتهم أو تطهيرها مع الاستمرار في قبول التفعيلة منهم كأساس لصياغتهم اللغوية؟

وبمعنى آخر نوقشت قضية الشعر المرسل على أساس شرعية بقائه، ولو من أجل الشعر الدرامي فقط. وأما الشعر الغنائي فهو «لا يصح» إلاَّ بالرقم الموسيقية كما قيّدها الخليل بن أحمد، لأنها فيما صدر عنه غالبية المجددين ـ كنزار قباني مثلاً في شعره العموديّ ـ قادرة على مجاوزة العالم الوضعي في مادته الظاهرة إلى المجهول الواضح عنده. بل هي قادرة على استيعاب حركة الوجود كله، فيما هو محدود وفيما هو عبر الحدود، بتعيين وبإيحاء. إلاَّ إذا تعمَّدَ الشاعر الإيهام ـ كسعيد عقل وهو يقف عند الغامض في الذات ـ فيقع كما يقع أصحاب الشعر المرسل في الغموض أو التعقيد!

ويصبح من ثَمَّ لا ضرورة على الإطلاق لمحاسبة متشاعر يرى أن الوضوح خطرٌ ـ لعله خطرُ النثرية ـ فيقول:

صحراء على شكل الصلاة

وعابد يستل ليل النفي

يقرأ سورة الخطوات

و . . .

وما أحبوا غير قرآن الخُطى

أتراه يريد حقيقة أن يعني شيئاً؟ لا أظن، وهذه الأسطر المنزوعة من موضعها في صحيفة يومية سعودية لا تعبِّر إلَّا عن اللاشيء، إذا كان هناك لا شيء أساساً. ونعتقد أن صاحبها لو دقَّق فيما تأمل فيه قليلاً لآثر في الفكر لغته الواضحة، واللغة الواضحة ـ بلا أدنى مُشاحة ـ تعني العقل المتزن. وهذا لا يُخْشَى منه تدخُّلُه في عملية الإبداع الشعري الأصيلة، أو على الأقل لن يفرز أسوأ مما يقول شاعر جرب طويلاً وكثيراً تقليدَ القدماء وزهد ـ فيما يبدو ـ فآثر مطاولة من استكبرهم من روّاد الحداثة:

بين الرؤى والبرتقاله

ألف جسر

واتكاءه

بين القوامل وانتظار الزيزفون

ألف ممنوع وحائط

ألف معتقل ومنفى

ألف شط وارتحال

ووعود لا تؤجل

. . .

يكبو فيقتلع الحجارة بالجفون

قدماه حافيتان

إلَّا من قتاده

ونحسب أن في هذا «الفيض» من السيريالية ما لا يمكن إلاَّ أن يكون ضرباً من التهويم اللغوي أو المحاورة الفكرية المبتسرة، إذا أصررنا على أن نفهم تنافر العلاقات التي نراها تقوم في تلك السطور بين مختلف المؤثرات الحسية حتى ولو «اعتلى عفة نخلة» وبُعثرت «عناقيد قنابل» في وجه الموت كما يقول الشاعر الحائر راشد عيسى.

ومن قبيل هذه المعالجة اللغوية الغريبة ـ وهي كما نَرى تُفْسد الشعر المرسل وتشوهه ـ قول الشاعر المصري ابراهيم أبو سنة في أغنية إلى فيدل كاسترو:

جاء إلى كوبا كاليوم الممطر

أعطى بسمته للحقل المجدب فاخضر

فك عن الصخرة كوبا

كأنَّ حبيباً فكَّ حبيبا

حررها كوبا بين البحر

وزجاجة عطر

وأنا جئت أغني لحنَ الحريه

هو يشير على نحوٍ ما إلى بروميثيوس ـ وربما إلى غيره ـ الأسطورة اليونانية، فأغرق في التجريد. مع أن الأسطورة في الأصل ـ فيما يجب أن يعلم ـ تفسير مادي لموقف حضاري في مرحلة مبكرة من مراحل الحياة، وقد سلط العقاب من لدن الآلهة على البطل الفادي الذي قد يكون بروميثيوس أو قد يكون سيزيف الموثق أبداً بالحجر!

فماذا فعل أبو سنة ليعلوَ بفيدل إلى عليين مناضلاً ومبشراً بحرية الإنسان؟

لنعد إلى قراءة أسطره ـ مع غضِّ النظر عن احتضانه البراغيث لغة

ضعيفة مرفوضة ــ ولنسأل أكان أكثر توفيقاً من الشاعر راشد عيسى؟ وأنَّى التوفيق لمن أسرع يغني الحرية وهو لا يملك أداتها ولا يستطيع أن يزعم أنه يملكها، وكأنه لم يقرأ قول القائل وهو الشاعر الذي ينبغي أن يقرأ:

لا تَعْـرِضَنَّ على الـرواة قصيــدةً إن لم تكن بـالغتَ في تهـذيبهـا
فـإذا عرضتَ الشعـرَ غيرَ مهـذبٍ عـدوُّه منك وسـاوساً تهـذي بهـا

ويأتي بعد ذلك أو قبل ذلك البياتي ــ وهو الذي طالما وصف قصائده بأنها أغلى من القمر ــ ويدافع عن مثل تكلف ابراهيم أبو سنة، لمجرد أنه يغني لفيدل الكوبي أو لوركا الإسباني أو جوركي الروسي، فيقول:

الشعر أعذبه الكذوب
قالوا...
وما صدقوا لأنهمُ تنابلةٌ وعُور
كانوا حذاءً للسلاطين الغزاةِ...
بلا قلوب!
يا شعرُ حطِّم هذه الأوثانَ...
واقتحم الخطوب
أنا ذاهب كي أقرع الأجراسَ...
كي أطأ اللهيب!

وقد شدّد النكير على من لم يصرخ صراخه. وطرد من جمهورية الشعر كل برجوازي لا يطأ اللهيب ــ مجرد وطءٍ ولا داعي لأكثر من هذا ــ أو على الأقل لا يتخلى عن زمرة الشعراء التنابلة العور الذين يرضون أن يكونوا أحذية ينتعلها الحكام المتسلطون. هو ــ بكل تأكيد ــ يقصد الشعراء الذين يبيعون أنفسهم أو قريضهم، لأنهم بلا أيديولوجية. ولو قبلنا هذا البَيْعَ الرخيصَ الغالي، فإننا نقبله إذا كان واضحَ الرؤية وضوحاً مشروطاً بسلامة التعبير. وأما التغميض

الذي لا تنم عليه إلَّا هتافاتُ «الالتزام» بمعنى «الإلزام» فمرض عندنا وعند غيرنا فيما نعلم.

(٤)

وعلى هذا النحو تتفاقم مشكلةُ اللغة في الشعر المرسل، حتى لكأنما رغبةُ كل من أدونيس والخال كانت لعنة أصابت هذا التعبير الجديد دونها لعنةُ الفراعنة. ويصبح الأمر بذلك خطراً يطمس رؤية الشاعر من ناحية، ويدمر من ناحية أخرى التشكيل الذي هو ـ في جوهره ـ عملية بناء لغوي لا يتماسك أو لا يسمق إلَّا بالصحة والأناقة.

ومن ثم نرفض «عاميات» الشاعر السعودي مسافر ـ أحمد صالح الصالح ـ لأنها لا توفِّر قطُّ شرْط الصحة، مع أن أناقته التعبيرية يمكن أن تُرى بوضوح في ديوانه «قصائد في زمن السفر». وأحياناً يقع في أخطاء نحوية تتعارض مع الإرادة على جعل أي نص أدبي بنيةً لها دلالاتها بشرط تأسيسها الأساس النحويّ السليم، وهل نقبل منه ـ مثلاً ـ أن يقول:

قصائدي
قبل أن تأتين موغلةً...
في التيه، تذوي على أوتارها
لغتي

لماذا لم ينصب الفعل بعد أن الناصبة؟ أقصد لماذا يصر على أن يعيد الجملة الخطأ في قصيدة أخرى، فيقول:

من قبل أن تأتين
كان قلبي مرهقاً

وفي أكثر من قصيدة كرر «مذْري» يريد ما أدري. فخرج بنا من إطار

الانطباع الذاتي الكامل إلى بنية متداعية لا تقدر على التأثير، لأنها تصدم الفكر على نحوٍ تنفكّ معه الإثارة العاطفية، يقول:

مدري!
تأخذني في درب
ـ في خطوات الأحباب ـ
يتناغم فيه الشوق

وبمقاييس الأسلوبيين الذين يعنون بوصف اللغة وصفاً قد يقف طويلاً عند صوتيات البنية اللغوية، لا نقبل منه في مجال الشعر الرفيع أن يقول:

أواه من شفتين
وشوشتا
في مسمعي عن الهوى
مدري!

وبالقدر نفسه نرفض هذه الهلهلة اللغوية التي ظهرت في قصيدته «الإبحار في عينيك» حيث قال:

الحبُّ في عينيك يا صغيرتي
يهمس لي
أنتِ ـ التي ـ ملاكي

وكأنه نسي أن جوهر الشعر لا يمكن الوصول إليه إلَّا عَبْرَ قدرته على التوصيل الجيّد، ولا يتحقق هذا إلَّا بالصياغة الصحية أولاً، ثم الدَّالة بنفسها على روح الشاعر وتجربته.

وهنا يعنّ لنا أن نذكر الشاعر نزار قباني ـ شاعراً محدثاً ـ يمكن أن يكون بديلاً ممتازاً للشاعر مسافر. وعلى الرغم من أن نزاراً كثيراً ما يعتمد على المستوى الصوتي لجملته الشعرية، فإنه يحرص كل الحرص على صحة

بنيتها المركبة، لأنه ينشد تحديد الدلالة. حقاً قد نراه يلتقي مع سعيد عقل بقاموس شعري واحد تقريباً، بل حقاً نراه يلجأ إلى ما يمكن إدخاله في عاميات التعبير ـ كالفسطان التافتا مثلاً ـ إلَّا أنه يظل في آخر الأمر صاحب اللغة الرقيقة المتألقة.

والأمر نفسه قائم عند خليل حاوي، وأكبر الظن أن هذا الشاعر هو الوحيد ـ ضِمْنَ رواد الشعر المرسل ـ الذي طهّر لغته تماماً على قاعدةٍ من فَهْمٍ واضح لطبيعة الأسلوب الشعري. ولقد يغلب عليه أحياناً النظم الكلاسيكي، ومع ذلك يتوخى أن يكون هذا النظم مناسباً لفكره الشاعري، ولأزمته التي تحتاج إلى الإيحاء والإبهام بقدر ما تحتاج إلى الرصانة والوضوح. وفي عملية إحصائية يظهر بقوة أنه يبتعد عن بِدْعة اختيار التركيبات الشاذة أو الخطأ ـ عند المتطهرين ـ فلا يقول كما قال بعضهم «يا ليأكل من صدر التينة» يعني «يا من يأكل» بتقليد سعيد عقل ومن تبعوه يقصدون تحريف اللغة أو تدمير نظمها.

وكذلك لم يمل ـ في كل ما قرأنا له ـ إلى إدخال كاف التشبيه على الحرف. وهذا تقليد مستحدث، وإن يكن له أصل عند سعيد عقل أيضاً، وكان قاسه على نصٍّ قديم لعمرو بن براقة لم يرد مثله كثيراً، وهو:[1]

إذا جَرَّ مولانا علينا جريرةً ... صبَرنا لها، إنا كرامٌ دعائم
وننصُرُ مولانا ونعلم أنه ... كما الناس مجروم عليه وجارم

وسعيد عقل يقول أيضاً «كما النجوم» يقصد «كالنجوم» فيحذو حذوه الآخرون قائلين «كما الحب» و«كما الموت» و«كما السماء» إلى غير ذلك مما يُضفي على اللغة الشعرية غرابة، أو يدفع بها إلى غربة تؤكدها عبارات توصف بالرمزية «رنة الشفق» و«على صدور ثريات الدجى» و«جنون الورد»

(١) راجع وحشيات أبي تمام ٣١، وأمالي القالي ٢: ١٢١ ولعبيد بن الأبرص قوله:
سحائب ريحٍ لم توكّلْ ببلدةٍ ... فتتركها إلا كما ليلة الطلَقْ

و «سلطنة الزمن بحار وعود» و «أنا أخْضَرُ كالموت وأحمر» وكان قد سبقهم سعيد عقل ــ ودائماً سعيد عقل ــ فقال في ديوانه الفاخر «أجمل منك لا »:

شُـدّي إليـكِ الأكؤس اعصـريهـا من كـرمـة الـوهم، من السـدى
وإن عَـصَـتْ تـحـوّلي نـبيـذاً وانـسكـبـي خـصـراً فـمـاً يـدا

وأين هذا التواصل الرمزيّ في نطاق الحسّ المتوقد ــ حتى لنقبل العلاقات الجديدة التي يبتكرها ــ من قول الشاعر نسيم الصمادي في ديوانه «فواصل بين الغناء والموت»:

للمثلث ضلعان يلتقيان
وضلع يحاصره الآخران
وهذا التوجُّسُ منحرفٌ باتجاه المواقف
ليبتكر اللغةَ الثالثه
لغة العائدين إلى المرحله
تزمُّ الشفاه فتبتسم الأرمله
شفاهك نابتة بين حدَّيْن...
بين التردُّدِ والقنبله
سيفصلني عن هواك دمي
ومنه ستنبثق السنبله

ولن نتعرض لاضطراب المعاني، ولا لإشارات التركيب بوجه عام. فمثل هذه وذاك مما يفتقده الإفضاء الرياضي للصمادي، أو فلنقل التحديد الهندسي بكل ألفاظه ذوات المعاني الإقليدسية. وإذا كان ذلك هو تصوُّر هذا الشاعر للإبداع الفني ــ وهو فيما يطلع به علينا ناقد أو دارس لأنواع التعبير الأدبي ــ فهل غاب عنه أن بداهة الممارسات الفنية لا تحتاج إلى ركوب موجات الدوجما المتحجرة بكل مصادراتها الفكرية؟

وفي الأسلوبية الحديثة دوجما من نوع آخر، لأنها لا تصادر فكراً ولا تشكك في دلالات أي أديب، ثم لأنها تلتصق بطبيعة اللغة من حيث هي نظام له علاقاته أو رموزه، ويعني هذا ضرورة أن يكون للنص الأدبي حضورٌ انفعالي يرفض أي وساطة تقحم بين صاحبه ومتلقيه. والمقحم هنا يعني بدوره أنْ لا شك، أو أن المعرفة استقرت بحدّ لا يمكن إزالته أو الإخلال به.

ومن جانب آخر لا يكون مناسباً للأديب أن يقيس قياساً رياضياً بحيث لا يدع للمتلقي خياراً في الشك، ويغلق في وجهه باب الاختيار. وإذن يقع التوجس الذي أشار إليه الصمادي في السطر الثالث ـ وهو أساس الانفعال عنده ـ خارج إطار الأدب، في حين كان يمكن أن ينبع من داخله. وبناء على ذلك يصبح ادعاؤه ابتكارَ اللغة الثالثة شططاً غامضاً أو نتيجة لوغاريتمية لا يكشف ظاهرها عما يعني هو بلغة «العائدين إلى المرحلة».

والمرحلة نفسها فضاء رياضي أو فراغ هندسي يرضى عنه العلماء لأنه شيء يتحدَّد بغيره، وأما عندنا فيحتاج إلى قرائن نفسية تربط الذات الشاعرة بغائية تأثيرية محددة.

ونعتقد أن الشفاه «النابتة بين التردد والقنبلة» مجرد صياغة تقريرية، ويمكن إدخالها فلسفياً في دائرة الموجود بالقوة، لأنها فنياً لا يمكن أن توجد في أي مجال للاختيار. فضلاً عن أنها تَعْنِي تصرفاً لغوياً خَرَجَ به الشاعر عن المألوف أو المتعارف عليه حتى في حدود الغاية الإبداعية، ولا نقول الإبداعية من حيث هي بديل وارد!

والمحصلة «فوضى» لغوية وقع الصمادي في شركها، وأكبر الظن أنها هي التي جرأت أيَّ متعامل مع القلم على أن يمارس الشعر المرسل. فإذا قعدت به همته ـ لضعف عروضي فيه أو جهلٍ به ـ هَجَمَ على القصيدة النثرية هجوم الطائش وقد ارتدى رداء جبرا ابراهيم أو أنسي الحاج، وأنشأ يفرز ذلك

الشيء الغامض الذي لا يمكن مضاهاته بأي عمل أدبي يتميز نوعه، ولا يمكن أيضاً وضعه علامة على طريق مرحلة ما بعد الواقعية كما يدعي المتطفلون.

تلك إذن محنة، ولا سبيل إلى الخروج منها إلَّا بإعادة النظر في التراث أولاً ثم التأمل في هياكل الحداثة وقيمها بعد ذلك. ذلك أن أي أديب يبدو فاعلاً حقيقياً أو مؤثراً في الحياة، إلَّا أنه كثيراً ما يكون متأثراً. وفي هذه الدائرة من التأثير والتأثر يحرص على ألا يخلط صوته أو يمزجه بأصوات الآخرين.

نعني أن يكون الأصلَ، والأصلُ يقتضي البداية التراثية حيث يديم النظر ـ من منطلق أنه شاعر ـ إلى نتاج الفحول القدماء ليحس أنهم طوّعوا معانيهم للغتهم في حدود نظامها وأنماطها وعلاماتها. ويقتضيه التاريخ أن يجاوزهم إلى روّاد العصر، حتى يرى إلى أي حدّ وازن هؤلاء بين تلك المعرفة الأولية وإنجازات الحداثة في شعر العصر.

وإننا لنوقن بأن الكثير من هؤلاء ـ كالسياب ونازك وبلند وحاوي ونزار والمقالح وحجازي والقرشي ـ سيقدمون الدليل على أن المتشاعرين بيننا ليسوا على مستوى المسؤولية. وإذا ادَّعَى بعضهم أنه الشاعر الموقفُ أو شاعرُ القضيةِ الملتزمُ ثم راح يهذي بأي كلام فلنقل له: وماذا كان الشعراء الأصلاء منذ البداية؟

□ □ □

الفصل السادس

الصورة في الشعر

(١)

فيما مضى من حديث عن اللغة الشعرية، أشرنا ـ بنحوٍ أو بآخر ـ إلى العاطفة بتشكيلاتها الخيالية، ولم نوغل في ذلك مع أنّ الصورة ـ أية صورة في أيّ نوع أدبيّ ـ مناطها اللغة. وكان من الممكن أن نتوقف عند هذا ثم نتّجه إلى إطار البيئة متذرعين بأنّ كلّ الدراسات النقدية التقليدية تفعل ذلك، من أجل الوصول إلى تقويم علمي للأدب. ولا بأس من أن نحذو حَذْوَ طه حسين في كتابه «تجديد ذكرى أبي العلاء» ـ وهو الكتاب الرائد لدى هؤلاء التقليديين ـ فنبحث عن مواهب الفنان أو عبقريته وفنه، لنمسح على الدراسة مسحةً سيكولوجية مطلوبة هذه الأيام!

ومهما يكن لذلك من قيمة، فإنّ البحوث المتأخرة الحديثة توشك أن ترفض هذا المنهج «العقلاني» وتستعيض عنه بدراسات أسلوبية بعضها شديد الغموض لأنه أكثر عقلانية مما يحتمله البحث الأدبيّ، وبعضها الآخر يمكن تخليته من تجريداته ومعظم إحالاته إلى اللسانية معتمدين مقولة ميشيل أريفيه Michel Arrivé التي تذهب إلى إمكان وصف النصّ الأدبيّ ببعض محصلات اللغويين المحدثين، ولا سيما إذا لم تحمل المتلقي على إدراك معيّن يقصد إليه المحلل.

والظن عندنا أنه يمكن الإعراض عن أولاء وهؤلاء ـ حتى وإن اتهمنا بالتخلف ـ طالما كنا على المستوى العاديّ قادرين على توضيح قيمة النصّ،

فضلاً عن أنّ من السابقين من تمكن حقيقةً من الإدلاء بآراء نافعة أو على الأقلّ آراء هي في المعدّل نفسه الذي أحرزه أسلوبيو العصر عندنا.

وإذا كثرت لدينا العقبات والتناقضات التي ورثناها من أمثال الآمدي وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني ـ لاضطرابهم من ناحية في تحديد دلالات الخيال والوهم أو التصور بوجه عام، ومن ناحية أخرى في ضآلة ما قدّموه في هذه الأبواب ـ فإنه يمكن الاستعانة ببعض الغربيين الذين عُنوا بالصورة من منطلق أنها كمجاز قيمة إنسانية عالمية ولا تقتصر على شعب بعينه أو فرد.

ونحن بادىء ذي بَدْءٍ نستبعد الفلاسفة من أمثال هيجل ـ على الرغم من عنايته الفائقة بالرمز كدلالة مجازية أو علاقة إدراكية قد ينجم عنها عدة تعيينات ـ ونكتفي بأمثال كوليردج وورذروث وشيلينج وغيرهم من الشعراء الرومانسيين الذين تمنوا أنْ يصبح للعلم نظرة جمالية في تعامله مع الواقع. وإذن فهم فنانون أصلاء، والأدب أو الشعر ـ بوجه خاص ـ يحتاج إلى أفكارهم حتى وإن شاب بعضها نزعاتٌ تذكرنا بنزعات كوليردج النفسية التي جعلته أحياناً يتخلّى من أجلها عن المعطيات الجمالية الخاصة للقصائد.

وأما باحثونا العرب المعاصرون فإنهم للأسف الشديد ـ باستثناء قِلَّةٍ واعدةٍ لأنها لم تزل بعيدة عن عتبة الكهولة ـ لم يقدّموا أكثر مما قدمه الغربيون، بل بعضهم شوَّهه التشويه الذي أفسده. وكثيراً ما استخدموا اصطلاحي الخيال والوهم استخدامات متضاربة، ولم يحددوا العلاقة بينهما أولاً، وبينهما معاً وبين نظرية المعرفة ثانياً. ومَنْ فطن منهم إلى أن أرسطو ـ في نظرية المحاكاة ـ وقف عند الفانتازيا Phantasia من حيث هي مكون من مكوّنات التقليد للطبيعة، تصوّر أنها الخيال مرة وفكرة أفلاطون المثالية مرة أخرى، وفي أحسن الأحوال جعلها نظيراً للوهم.

وعلى أيّ حال، سيأتي اليوم الذي يقول فيه محدثونا ماذا يقصد ـ على

الحقيقة ـ بكلّ هذه الاصطلاحات. وسواء ميّزوا بينها أو لم يميزوا، فمما لا شك فيه أنهم سيعيدون النظر في كلّ ما قلناه ونقوله عن الخيال من حيث هو تشكيل معرِفيّ يتطلبه الشعرُ، بل كلُّ فنّ من الفنون الإنسانية.

لكن هذا لا يمنعنا مرحلياً من أن نزعم أن تلك النظرة تتجاوز بالخيال حدود الشكل إلى المضمون دون مفارقة الشكل، لأنه صانعه الأول والأخير. ومن هنا نرى كم فرّط أجدادنا في قيمة الخيال بعد أن اعتدّوه مقابلاً للصدق الأخلاقي، وعمد ابن طباطبا ـ وقد رأيناه أوّل من وضع للشعر علماً ـ إلى تقديم إيضاحات في هذا الصدق معتمداً «كمال العقل» الذي يمحض به الشاعرُ المعنى في أثناء عملية «بناء القصيدة».

ولم يكن قدامة بن جعفر أفضل من ابن طباطبا كثيراً، وإن جعل من أقسام «العلم بالشعر» المعاني ومقصودها. كما عرض للاستعارة في أثناء حديثه عن المعاظلة، وللاستعارة في المركب، وللغلوّ الذي يعني وصف الشعر بالمحال وقوعُه عقلاً وعادة[1]. وفي هذا تلميحات لا شك فيها إلى الخيـال، وإن كنا نـرى هذه التلميحـات تتخفّى في بعض الأحيان وراء مطارحات ذهنية قوامها حديثه عن المقابلات وصحة التفسير والتتميم، بل كذلك صحـة التقسيم بالـرغم من أن هذا بعيـد عن خصائص المعـاني الشعرية[2].

وإذا قفزنا إلى حاتم القرطاجني المتوفى سنة ٦٨٤/ ١٢٨٥ وقومنا آراءه في المحاكاة المستقلة بنفسها والتخييل الذي يكون فيه من الصدق ما لا يمكن أن يتعارض مع الإغراب الذي يستهدفه من أجل التأثير أو الإثارة، لا نجد إلا النظر المثالي، وهو على دقته غير وافٍ. بل قد يربطنا بقيم الصدق الأخلاقي

---

(١) يراجع نقد الشعر ٥٤، ٥٥، ٦٣، ٦٥ (الطبعة الثانية ١٩٨٠).
(٢) نقد الشعر ١٤٩.

طالما كان يجعل للشعر رسالة أخلاقية طريقها «الدين والعقل والمروءة والشهوة»[1].

وفي تصوّرنا أن هذا الوضع بكل ما فيه من اجتهادات محدودة في التخييل والتصوّر والصدق، بكلّ السلبيات التي اعتورت تحوّلات النقد إلى البلاغة منذ أيام حاتم ــ وكان الناس قد سئموا الشعر أو زهدوا فيه أو جهلوا قيمه الفنية وعَروضه كما يصرح هو ــ يشبه الوضع في أوروبا حتى بعد عصر نهضتها. بل لعل القرن الثامن عشر الذي كان قرن اليقظة العلمية للقرن التاسع عشر ــ عانى الأمرين من أجل إزالةِ كِسَفِ الغموض عن اصطلاحات الخيال وما يسلك فيه من أنواع التصوّر، فضلاً عن التعثرات المتعددة التي صاحبت تقويم الوهم على أساس أنه خيال من درجة دنيا، مع أن درجات التداعي أثبتت فيما بعد أنّ الوهم Fancy أكثر من الخيال Imagination قدرةً في الذهن على الإبداع أو الابتكار، والخيال هنا بمعنى التصوّر، ثم إنّ منه الصورة الفنية Image وتعني شيئاً أرفع مما تعنيه كلمة Picture مشهد أو لوحة وصفية.

وإذا كانت المرحلة التالية قد استمرت في تفضيل الخيال حتى مع الاعتراف بأنه ضرب من كدّ الذهن، فإن وردزورث ــ فيما كشفت مناقشاته مع كوليردج في القرن التاسع عشر ــ ظلّ يجعل للوهم الأثر الكبير من حيث توفير عنصري الإثارة والمتعة[2].

وربما كان هذا الاضطراب من الأسباب التي دعت الكثيرين إلى التدخل، حتى بعد أن قال كوليردج الكلمة المناسبة في الموضوع كله،

---

(١) منهاج البلغاء ٦٥، ٦٩، ٧١، ٨٣، ٨٥، ١٠٧، ٣٣٧. كما يراجع كتاب الشفاء لابن سينا ٢٤، بتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي، ط. تونس ١٩٦٦.

(٢) William Wimsatt Jr. & Cleanth Brooks Literary Criticism. A Short Story, London, 1970, V. 3., pp. 385, 386.

واشترك علماء النفس ـ وقد ذكرنا أنه كان لكوليردج منحى نفسيّ بارز ـ بمدارسهم المختلفة. لا ليقولوا إنه القوة التي تشكل انطباع الحسّ في فكرة دالة، أو هو القدرة التي تصوّر في الذهن مجموعة العواطف والأحاسيس من أجل ربطها على أساس قانون التداعي بتصوّرات أخرى لأشياء ليست موجودة، وإنما ليقولوا في شبه إجماع إنّ الخيال جوهر أيّ صورة فنية. وهذه لا يمكن أن تكون صورة وصفية Picture، ومن ثم يرتفع الخيال من حيث هو قوة منتجة. وإلى هذا أشار فوكس R.A. Foakes لينبّه إلى أنّ كوليردج ليس صاحب الفكرة في المحل الأول، وإنما هو كانط، وكلاهما مُنْتَمٍ إلى المثالية(١).

ولا أظن أننا في حاجة إلى ترجمة شواهد الشعر التي قُدِّمت بين أيدي الدارسين، والاستعاضةُ عنها بشواهد من شعرنا العربيّ من الأمور السهلة، إلا أنها لا تسعف بسرعة في الخروج بالحكم الذي يقول إن الصورة حسية دائماً حتى وإن تكن عملية استرجاع ذهنيّ لمحسوس. وفي الحالين تبتعد عن نتاجات الوهم الذي يبدو دائماً ضرباً من التذكر يتحرر من قيود الزمان والمكان، على ما نرى في أبنية الرواية العلمية، ومعماريات المآسي المستمدة من أساطير الإغريق.

ويقرر ريتشاردز في أكثر من موضع من كتابه «مبادىء النقد الأدبيّ» أنّ الصورة الخيالية قد تكون فكرة، فينفض عنها حسيتها ـ على الأقل في طور المعاناة ـ ويوشك أن يقطع علاقة أي فنّ بالطبيعة. ويدفع بآراء كانط ـ حكيم كونيجزبرج والأب الروحي لتأسيسات كوليردج ـ إلى حيث يتمكن من أن يوغل في متاهات علم النفس، منحرفاً بالخيال عن جمالياته، ومهملاً أهم نقطة في الخيال، وهي أن الدوافع التي يتحدث عنها لا يمكن إشباعها إلا بالتصوّر الذي ينظمها. والتصوّر يعني التخيّل، يعني قدرة الخيال على تنسيقها

(١) Romantic Criticism 1800-1850, Great Britain, p. 71.

وإبرازها من أجل أن تقول شيئاً ما، وهل ننكر أنه وحدَه القادرُ على تجسيدها رمزاً دالاً؟

وإذن تتساقط كلُّ محاولات الشعراء لنسخ الطبيعة، لأنها لا تعتمد على تلك القوة المرتبطة بالدوافع المرتبطة ـ بدورها ـ بمشاهد العالم من حولهم. والأفضل على الأقل ترجمة المشاعر ـ ومنطلقها الدوافع دائماً ـ إلى فكر أو حتى إلى مطلق، فسوف نظفر عن طريق التداعي بالتشكيلات المجازية وأولها التشبيه في عرف البلاغيين.

ويحضرني هنا شاعرٌ سعوديّ قدّم ديوانين بَذَّ أولهما «عندما يسقط العراف» ديوانه الثاني «قصائد في زمن السفر» بالرغم من أنه لم يجاوز أسلوبه المعبّر في الصياغة الرخيمة الأنيقة. هذا المشاعر هو أحمد الصالح الذي أنحيت عليه باللائمة في فصل سابق لترخصه في معجمه الشعري وهو قادر بغير هذا الترخص على أن يجعله فلسفة ذاته في الوجود. في الديوان الأول «عندما يسقط العرّاف» نجد دلالة ما يضفيه على أفكاره التي يشكلها من نسق وتلوين وحيوية، فتكلم شعره ولم يتكلم هو:

تحدثت عيناكِ...
كاد في حديثها هواكِ أن يقول
ألقت بذورَ فتنةٍ وأزهرتْ
ـ في كل ما رفيفِ رِمْشٍ ـ
دعوة...
ولجَّ في مفاصلي ذهول
يبستُ مثلَ رمح فارسٍ عنيدٍ
ساخ في خاصرةِ القتيل
يا أنت...
في عينيك لي ضفاف

في هدبها

يمتد بي مقيل

وكلام الشعر يعني أن تلك الصور التي أقامت قصيدته تلك القصيرة ــ وعنوانها دعوة ــ عملت بنجاح على إبراز المفارقات العاطفية الجمالية بل كذلك الاجتماعية الموضوعية من واقع نفسه اللغوي. وهذا الواقع هو إعادة تشكيلٍ لما في الطبيعة، أو فلنقل جمع الموجودات بحيث تصبح بديل الطبيعة في نظر الشاعر.

ومن البدهيّ أنه يمكن اقتناص العناصر المشتركة بين الأصل والبديل، لكننا سنشعر بالفارق الكبير بين العاديّ المألوف والفنيّ المرصوف، كما سنشعر بأنّ قيمة العاديّ المألوف أقلّ سُمُوّاً من بديله الذي رسمه الشاعر هنا دعوةً تزهر على رفّات الرموش. ثم أين هي تلك الصفات الجميلة ــ بكلّ ما يلفت فيها ــ إذا لم تكن في عيني تلك الحبيبة التي يلتمس الراحة بين يديْها أو على صدرها.

وأما في ديوانه الثاني، فقد اعتمد الطبيعة في الغالب من غير تشكيل البديل، أيّ من غير إيحاءات. ولولا همسية تقريرياته التي لا تفقد تلقائية الذات قط ــ وتلك خصيصة تحسب للشاعر ــ لقلنا إنه في ديوانه «قصائد في زمن السفر» لا يزال على أول الدرجات، والشعر كما يعرف صعبٌ وطويلٌ سُلّمه!

على أني مهما يكن من شيء، فلن أقف عند قصائد زمن السفر. لا لأنها بنيت ــ في أغلبها ــ على قاعدة العمود القديم ــ فهي من غير شك طيبة ــ وإنما لأنها من النوع الذي ذكرت أنه يعتمد الطبيعة إنسانَها وما حوله اعتماداً ساذجاً يخرج بها عن الخيال ونبضاته وإيقاعاته ومغامراته.

بل حتى لو أخذناه بمقاييس القدماء الجمالية، فلن نظفر إلا بتركيبات إخبارية تغلب عليها البراعة والذكاء. ومع ذلك ليس ثمة إغراب، والإغراب

في عُرْف القدماء قيمة استاطيقية، وبمقتضاها يحكم للشاعر بأنه مبتكر، أو بأنه يأتي بالعجيب النادر. غير أنه ــ بطبيعة الحال ــ ليس كعجيب شاعر محدث كتب قصيدة «حكاية الحلوة نهلة» وفيها يقول مستبدلاً بالطبيعة رموزاً علمية ودلالات سياسية:

هذه الحلوة نهله
بعضَ أفكار التجاوز[1]
ثم تقرأ
في وجوه الناس لوحاتٍ بها رسمُ التحول
تتمنى لو أضاءت
نَفَقَ العصرِ بأضواء التحدي
تشهد الخضرةَ نهله
تشتهي أن يصبح الوجْهُ عريقا
كحصان عربيّ وانتماء عربيّ[2]
ترتدي معطف أوقات التحوّل

. . . .

إنني أعلمُ . . أعلمْ
الدلالات بعينيك بأجفانك في نبضِكِ. . .
أضحت تتكلم

أجل ليس على هذا النحو شَكَّلَ أحمد الصالح شعره، لكنه اكتفى بتتبّع العالم الظاهرِ بكل أسباب الحسّ ــ وهذا حق مشروع له ــ بدون أن يستغلّ

---

(١) في الأصل «بعض فلسفة التجاوز» وهو خطأ لا يغفره الخليل بن أحمد!

(٢) هل لم يجد في «العروبة» أعرق من الحصان ليقرنه بالانتماء؟ أم لعله قصد أن كلا منهما هجّن!

حساسية الفنان، واستعاض عنها بتسجيلٍ افتقد خياله الذي يتعامل مع مجاز الزهور والأشجار والصحارى والبحار، وليس إياها على الحقيقة. ومن هنا لم يستطع إلا أن يقول في أحسن قصائد الديوان:

أدركيني قبل أن يُبْحِرَ بي
زورق مجدافُه الغربةُ يطويني إلى ليل طويل
وإلى أرضٍ بعيده
املئي قلبي بعينيك لقاءً وازرعيني
في شفاه الشَّوْق موّالا . . .
وضُمِّي غربتي
وَحْشَةُ الساعات لا ترحم قلبي
تنزف الأفراح في عمري على جُرْح قصيدة

تلك السطور كانت آخر مقطع في قصيدة «مواويل على شفاه الشوق» وأنا أتركها للذين يختلفون حول قيمة الخيال. ونعجز نحن ـ غالباً ـ إزاءها عن أن نجد اللغة الرمزية التي يمكن أن تصوّر شيئاً في داخله، أو التي يمكن أن تذكره بشيء نسيه ملياً، أو بشيء آخر يبرز نقيضه بألوان أكثر سحراً. وباستثناء الإغراب الأليف في مجداف الشاعر الذي يطويه إلى الليل الطويل، وكذلك نَزْف الأفراح ـ وهي هنا محشورة أو تكاد ـ على جرح القصيدة لا نلتقي ببعض ما دلل عليه الجماليون في مغامرات الخيال:

يا أنتِ
ما عادت لياليك التي
أرضعتها . . تنمو على شفتي
وتعبق بالعبير
حتى هواكِ قد انتهى

ما عاد يركض في شراييني . . ويصهل في سطوري
كلّي غرور يحصد الإغراء في
عينيكِ فلْتَخشَي غروري

ومهما يكن، فإن صور الطبيعة إذا كان لا بد أن تنقل إلى الشعر، لا بد أن يتوفّر فيها عنصر التأليف الجماليّ أو التوفيق الإستاطيقي، وإلا فسوف تفقد كلّ شيء كما فقدت عناصر التخيّل مناط الابتكار.

وهذا كله ــ فيما أراه من الجانب التطبيقيّ ــ هو المتفّق عليه تقريباً في قضية الصورة الشعرية عند النقاد. وحيثما يرى هؤلاء أنّ التعبير الأدبي قد أفرزته علاقات ذهنية معينة تنتهي غالباً وتبدأ بالخيال، إذن يظل الشعر بهذا البُعْدِ وجوداً أو رؤية لوجودٍ ــ وربما رؤيا ــ قد لا تتفق مع ما نشاهده أو نلمسه أو نسمعه أو نشمّه. لأنه خَلْقٌ آخر، معادل موضوعيّ لدوافع الشاعر، أو بنية يمكن أن تكون لسانية عند فريق أو علامية تقصد لذاتها عند فريق آخر. وفي تقديرها لغة رمزية أعظم ما يمكن أن توصف به، وبالتالي ينبغي ألا تقتصر على كوْنها انعكاساً لمحسوس، وهل يمكن لأحدٍ أن ينكر فيها جانب العلاقات؟

أشك في ذلك، وإن يحرص بعض النقاد على التفرقة بين الصورة فلسفياً والصورة فنياً على أساس طبيعة تلك العلاقات. ولعل ذلك هو ما جعل بعضنا يريح نفسه من البحث في هذه العلاقات في الشعر، لأن للشعر منطقه، وحدودَه غيرَ المحدودة. كما أنه كثيراً ما يلجّ في اللاشعور الجماعي حيث نماذج يونج المشهورة ــ وقد عرضنا لها من قبل ــ ويقيم علاقات بالحسْ الذي يعتمده الرمزيون بمعنى التراسل أو التبادل.

ومن هنا تبدو المحسوسات في القصيدة ــ ولا نعني بها قَطُّ النَّمَطَ التصويريّ الدارج أو ما سميناه قَبْلُ باللوحة الوصفية ــ تركيباتٍ رمزية ذات معطيات جديدة. وبتلك المعطيات يتشكل عالم الشاعر أو تتحدد رؤياه إذا

اعتبرناه يحلم. وإذن تصبح صوره كلها معالم على فلسفةٍ أو وجهة نظر في الحياة، وليس تفنناً في سَبْكِ اللطائف الشعرية أو في اختراع المعاني كما يقول قدماؤنا.

وعندما أنشد ابن الرومي منذ ألف سنة ــ وهو الشاعر الذي لم يفهمه نقاده لخروجه على تأنُّق العصر البديعي وآثر أن يتفنن على نمط الفلاسفة ــ قوله في أحد لاعبي الشطرنج:

لـك مكرٌ يـدبُّ في القوم أخْفَى   من دَبيبِ الغنــاءِ في الأعـضــاءِ
أو مسيـرِ القضـاءِ في ظُلَمِ الغَـيْـ   ـبِ إلـى مَنْ يـريـده بـالـتَّـواءِ

قالوا: هو من تفاريع الكلام، ولكنه ليس سهل المأخذ. ولعلهم نفروا مما فيه من كدّ ذهنٍ ولاتحـدُّد، أو لم تعجبهم جرأته هو ــ كشاعر ــ على تقويض الأركان التي أقامها النقاد القدامى لجمال الاستعارة، ومن يدري فلعلهم اعتدوا ذلك من قَبيل الغُلُوِّ المرفوض!

ولكن العصر ــ عصرنا هذا ــ أصبح يقبل ما هو أكثر غموضاً من ذلك. وحتى إذا استغلق الفَهْمُ عليه، رضي بالإيحاء الذي تشيعه موسيقى الشعر. وكان العلم قد أثبت ــ وكأنه أعيد النظرُ في الفيثاغورية ــ أن حركة الكون منتظمة أبداً، وبإيقاعات هذه الحركة يتم اتحاد أيّ كائن بها في أيّ وقت. وليس أدلّ على ذلك من أنّ أكثر الأشياء علوقاً بالنفس هو الغناء، وانتظام الايقاع في أيّة حركة فيه أو مشهد! ويمكن التأكد من هذا إذا قرأنا قول سعيد عقل يصف ثغراً على قاعدة التراسل الرمزية وتغيير العلاقات:

شـائـعٌ حـولـه من الـوهم ألـوا   ن خِـفــافٌ يَـغِـبْـنَ فــي ألــوانِ
وَتـعَـرَّى خَــدَّانِ عن شَـفَقٍ رَحْـ   ـبٍ قـريـر السَّنَى قـريـرِ الثـواني

فبالإيحاء أو بالحدْس وحده نستشعر تجربة الشاعر ونتعرّف على عالمه اللامتحدد الذي ترفضه النظرة الوضعية المهتمة بتحديد العلاقة الصارمة بين

اللغة والفكر. وهذه العلاقةُ نفسُها كانت قضيةَ أصحاب السلوكية Behaviourism في علم النفس، كما اهتم بقمعها الذرائعيون Bragmatists دون جدوى، لأنها كانت مناسبة تماماً للشاعر الرمزيّ المجدّد الذي يسيقل بعالمه ويتصل مع ذلك بعالم البشر. ومرة أخرى قال أحمد الصالح في ديوانه «عندما يسقط العراف»:

ترجَّلَ الفرسانُ من قبورهم
وانتفض الغبارُ فوق شاهد القبور
تناثر الدودُ الذي أزْرى بهم
في غفلةِ التاريخ. . .
في إغفاءةِ العصور
وامتَصَّ ـ يا حبيبتي ـ النسيانُ طيبةَ الإنسان
ـ في قلبي ـ
وانتفضت في أضْلُعي الدهور

فلا شكَّ أنّ العلاقات بين مختلف المؤثرات الحسية في تلك السطور الشعرية أقيمت على غير الأساس الذي طُرح في الطبيعة. ويبدو أن صاحبها ـ وقد أعاد فنياً تكوين هذه المؤثرات ـ يفهم أنَّ جواهر الأشياء في العالم كلّه واحدة. وإذن لا بأس من أن تنتفض الدهور في أضلعه، والدهر لا ينتفض في صدر أحدٍ إلا إذا أدركناه مطلقاً أو مجرداً من علائقه القارّةَ في نفوسنا. وبالمثل نقرأ عن إغفاءة العصور وغفلة التاريخ وانتفاض الغبار، وكلها مرتبطٌ بالحقائق التي عند الشاعر وفي ذهنه، ويراه في رثاء الحبّ احتمالا ـ على الأقل ـ وإلا فهو الوجودُ نفسه من جديد.

وما أبعد هذا الصنيع عن صنيع شاعر يجتهد في الاقتراب من الطبيعة وقد استغلّ المؤثرات المنظورة الموجودة في بيئته ليقول مثلاً:

يـا ظبيـةَ الفيحـاء مـا للدمـع في عينيك جَمْ
تبكين أختـاً دَنَّسَتْ حـرمـاتِهـا تـلك الـطُّغَمْ
تسطو الذئـابُ على الشياه إذا سهـا راعي الغَنَمْ

ومع ذلك لا نقول إن هذا الشاعر ــ وهو محمد عيد الخطراوي ــ إنه من وصّافي الطبيعة، وإنما نقول إن «طبيعة» الشعر القديم خايلته إلى حدّ أن كثيراً من أبيات شعره جاء متعارضاً مع روح عصره في المدينة المنوّرة. وهو هنا ينصاع انصياعاً تاماً لتراثه، ويصبو فكرياً إلى «ظبية الفيحاء». وحيث يطيب له أن يتعامل ــ وهذا مجال التفنّن في الحكمة والقول المأثور ــ يتكىء على ثلاثة محاور لا يرفضها وسطُه الاجتماعي؛ لأنها لا تزال من أسباب وجوده، ولا يرى هو إلا أنها انعكاس للشعور العميق بالمأساة التي يعرض لها. وتلك المحاور هي «الذئاب» و«الشياه» و«راعي الغنم» وما أظن أنها خذلته في بلورة قضية المصير.

وإذن فهو ينظر بعينَيْ التراثيين إلى الطبيعة، ويمكن بوساطة هاتين العينين أن يجد فيها الأفكار الرفيعة. وأما الأخيلة فليس يعنيه أن يقع الحافرُ على الحافر وهو يتصيدها؛ فالمعاني مطروحة في مظانها، وإنما المعوّل على إعادة الرَّصْف والبناء بالعينين اللتين لا يمكن وصفهما بأنهما يتعاميان عن الحقيقة!

(٢)

هذا التعريف للصورة، يجب ألا ندّعي أنه الجامع المانع. وتلك النماذج التي قدّمناها ــ عشوائياً إلى حدٍّ ما ــ لا نزعم أنها أعطت الملامح العامة للشعر، وللشعر السعودي بوجهٍ خاص. وبخاصة أنّ هذا الشعر اقترن إلى حد كبير بحركة الإصلاح الداخلي من ناحية، والمدِّ القوميّ للشعوب العربية ــ في صراعها مع المحتلين وآخرهم الصهاينة ــ من ناحية أخرى. أي

أنه التزم فنياً واجتماعياً بصياغاتٍ كثيراً ما قرّبته من حركة الأدب الواقعي وأبعدته عن الحركات التحررية، من عبثية وخروج على الأعراف إلى الصوفية الحالمة بغير أحلام السلفيين. ويعني هذا ـ بالضرورة ـ اعتدالاً قد يرفض جموحات الرمزيين والسيرياليين ومَنْ لفَّ لفَّهم في مجموع الصور التي تردِ في قصائد شعرائه.

أجل، وإنه لمما يجب تأكيده أنّ الصور هي دائماً محصلة مضامين. وهذه لدى شعراء السعودية محكومة بقيم قد يجرؤ على بعضها شاعر كأمل دنقل في مصر، أو شاعر آخر كالمقالح أو البردوني في اليمن، أو جيلي عبد الرحمن في السودان، أو محي الدين خريف في تونس، أو غير هؤلاء ممن يندفعون بانفعالية لغة الشعر إلى ما يصدم المشاعرَ ويهزّ الأعراف.

ومن قبلُ قَدَّم الصورة المعتدلة والمقبولة اجتماعياً شعراء أو روّاد الجديد في السعودية كمحمد حسن العامودي ومحمد حسن فقي وطاهر الزمخشري ثم القرشيّ. وحتى الذين رمزوا منهم ـ فغيّروا العلاقات ـ ويذكر فيهم ناصر أبو أحيمد والقصيبي وسعد الحميدين إلى حدّ ما، وأحياناً منصور الحازمي في ديوانه «أشواق وحكايات» كانوا من الوضوح والقَصْد وأناة التفكير بحيث بَدَوْا كما لو كانوا أبوليين، وإن حلَّق بعضهم وأوغل، يقول الحازمي:

وقفتُ إلى أن تناهى الزمانُ ... ونام الطريقُ وشاخ الحنينْ
وقلتُ لعلي ضللتُ المكانَ ... وجئت ولكن بغير يقينْ
لعل الذي كان في صحوةٍ ... أساطيرُ قد نَمَّقَتْها المتونْ
تنام على هوْدَجٍ حالمٍ ... يُعطِّره الفُلُّ والياسمينْ
تحفُّ السُّجوفُ بأكنافِهِ ... وتغفو عليه مئاتُ القرونْ

تلك ـ كما نرى ـ أطلال أخرى غير أطلال زهير، ولكنّ الجمال هو الجمال، واللوعة هي اللوعة. وكذلك الذكريات التي تستدعي الذكريات،

والحبّ الضائع بضياع تلك التي انطوت وراء الوراء. ولكن من غير الجذْوَى ردّها إلى بيئة أو محيط معيّن، لأنها رؤ يا غير قاموسية، ولأنها تصوير أو تصوّر نَسَجَه حلم هادىء، والحلمْ مجموعة رموز. لكنَّ غازي القصيبي كان أشدَّ منه تهويماً، يقول:

يا سيدتي •

يومض وجْهُكِ في ذاكرتي

وَمْضَ البرقِ الفتّان بليلٍ ظمآن في نجد

تنفتح العينان على دنيا

حسناء الوعد

تنفرج الشفتان عن الكرْم الريّان...

بأحلى شهد

وجهكِ وجْهُ العشق

ووجه الشوق...

ووجه الوجد

فإذا نحن نحسّ أنه قيّد خياله، ولعله كان يحسب حساب النظر الفاحص، فآلى على نفسه ألا يقول أكثر من ذلك للسيدة الكاذبة العينين والرائعة القدّ. بل لقد سمَّى قصيدته التي وردت فيها تلك الأسطر الشعرية «أغنية .. لحبّ لم يكن» كأنه يضنّ علينا أن نعدَّها حباً كان، وعلى أيّ حال هذا مما يسمح به خياله في مجتمعه الذي ينتمي إليه أساساً قبل انتمائه إلى مجتمعات من ذكرنا من الشعراء.

والشاعران الحازمي والقصيبي ــ بعدُ ــ لم يَعْدِلاَ بنا عن رباعيات العامودي وفقي. فهي عندهما تلخيصات لهذه القيم التي تدفع شعراء السعودية إلى الوقوف عند المحدود، وكأنها:

أحــلامُ صِــدْقٍ لــيــتــهــا لــم تــكــن
وهـــمـــاً خــيــالــيــاً لــدى الــواهــمــيــن

كما يقول العامودي، أو كأنها في أبعد حالاتها تخدير يكتبه محمد حسن فقي لصاحبته:

لا تــعــبــثــي بــكــتــابــي فــإنــه بــعــضُ روحــي
ومــنــه كــان شــفــائــي ومــنــكِ كــانــت جــروحــي
ومــنــكِ كــان غــمــوضــي ومــنــه كــان وضــوحــي
فــلــو أطــعــتــكِ فــيــه كــانــت ذُراي ســفــوحــي

وهذا منتهى القَصْد، أو فلنقل إقرار بواقع ينبغي ألا يُمَسَّ أو يُعادَ تنسيقُهُ. وبكلامٍ آخر توضيح بياني، والتوضيح ـ في رأينا ـ أعمّ وظيفة للصورة الشعرية، ومن قبيلة ما يقوله حسن عبد الله القرشي في ديوانه «سوزان»:

زادُنَــا قَــبْــضَــةٌ مــن الــفــجــر أو مَــوْ
جَــةُ طــيــبٍ أو جــذوة مــن غــرام

وبعيداً عما نحن بصدده من موازنات يُقْصَدُ بها التمهيد لموازنة أعمّ في الصورة بين شعراء السعودية وشعراء مصر ـ مثلاً ـ أو لبنان أو العراق، يمكن حلّ أو تحليل ذلك البيت الشعري على طريقة القدماء فنقول إن الزاد كلمة عامة تقع مبتدأ، والخبر مجموعة من الدلالات المعنوية والحسية جاءت موضحة للزاد، ويمكن إعادة الصياغة على النحو التالي «زادنا نور الفجر» موضحاً استعارته على أساس تشبيه الحسي بالمعنوي، وهذا نظيره تماماً تشبيه المعنوي بالحسي كقول الشاعر نفسه في «سوزان» أيضاً:

ســألقــاك مشبــوب الحنيــن وفي يــدي
أضــاميم فــجــر أين مــن سحره الــزهــر

فالصورة الاستعارية هنا قائمة على طرفين أولهما ــ وهو المشبه ــ معنوي يشكله سحر الفجر، وثانيهما ــ وهو المشبه به ــ قوامه الزهر، وعكسه في البيت «وفي يدي أضاميم فجر» ويتساوى فيه كذلك أن «يشب الحنين» . . ويبلغ التوضيح مداه حتى ليصل إلى حد البساطة ــ في سوزان القرشي ــ في قوله:

إيه يا بدر لا تتابع خطانا
نحن قطر قد تاه فوق البحار
نحن نبت في الشرق أزهر في
الغرب ولحن هفا لغير قرار

لكن الجميل في «نحن قطر» و «نحن نبت» ما عملته ريشته في رسم الجوّ الشاعريّ المثير الذي يهزنا فيه ضياع القطر في البحار، وازدهار الشرق في الغرب بطباق يرضي البلاغيين من غير شك!

لكن ذلك في رأيي ليس المبحث القويم في الصورة، ولا يمكن أن يُعَدَّ أساساً في التمهيد للدخول في الموازنة التي نريدها. فضلاً عن أنَّ من بين شعراء السعودية مَنْ لم يكتفِ بالإيضاح ــ حتى ولو بطريق السَّلْب، أي جعل الصور سلبية لا تنبيء بوجهة نظر مباشرة وكأنها مقصودة لذاتها ــ ولا بمجرد التوصيل فحسب، وإنما عمد أيضاً إلى التمويه وإلى التهويم وإلى الكشف الذي لا يقنع بالبقاء في غلالةٍ رومانسية أو عبثية على ما تكشف عنه صور سعد الحميدين كما سنرى.

(٣)

مرة أخرى نعود إلى الفكر النظري عن الصورة، ملخصين ــ قَدْرَ استطاعتنا ــ ما قدَّمناه حتى الآن في طبيعة الخيال وحدودِ دوره في الإبداع، ولا سيّما إبداع القصيدة لا من حيث هي تكوينات مكانية فحسب، وإنما أيضاً

زمانية على أساس أن الشعر ــ في جوهره ــ لغة تشكيل للزمن على نحوٍ له دلالات معيّنة. وهناك فعلاً تتابع زمنيّ ناجم عن إيقاعات الكلمات بحركاتها وسكناتها، وتلك الإيقاعات نفسها هي التي ينتظمها الخيال المصوّر، والحقيقة أنَّ أيّ فنّ من الفنون التشكيلية تنتظمه إيقاعاتٌ شبيهةٌ بتلك. وهذا مما جعل لسينج الناقد الألماني في كتابه لاوكون Lackoon يتحدث عن ارتباط الشعر بهذه الفنون. وأما أوستن وارين فقد نبّه مؤخراً إلى العلاقة الوطيدة بين الصور ــ المجازية أو الخيالية ــ والوزن في الشعر، وذلك في كتابه «نظرية الأدب» الذي اشترك معه في تأليفه رينيه ويليك.

ومن هنا نفهم لماذا فرقنا بين الصورة الفنية Image والصورة الوصفية أو المشهد Picture. الأولى قوامها الخيال المبدع، والثانية قوامها البصر الناقل. ومن الأولى قول ابن الروميّ الذي وقفنا عنده في لاعب الشطرنج، كذلك النماذج التي سقناها لسعيد عقل، ويمكن إضافة قول نزار قباني أيضاً في شعر صاحبته:

يـا شعـرهـا على يـدي شـلال نـور أسـودِ
ألـمّـه سـنـابـلاً لـم تُـعْـقَـدِ

ومن الثانية قول أيّ شاعر فتح عينيه على الطبيعة فظنها أجملَ من خياله، ولا أخطىء كثيراً إذا ذكرتُ هنا «طبيعة» المهجريين، ولم يُغْنِ شعراءهم شيئاً أن يقول جبران:

وكتـابي الـفـضـاءُ أقـرأ فيـه سُـوَراً ما قـرأتُهـا في كتـابِ
وصلاتي الـذي تقـول السواقي وغنـائي صوتُ الصّبا في الغابِ

فقد ظلّوا على السطح في الغالب، ولعل أبرع قول عندهم قيل في «الربيع» بيت أنشده رشيد أيوب المعروف بالدرويش:

هـذا ربـيـعٌ أعـطني مـثْـلَه وخُـذْ إذا ما شئتَ كلَّ الدهور

أما وقد تبيّنا الفرق بين الصورتين الفنية والوصفية ــ وهو فرق مناطه مساحة الخيال فيهما ــ فإننا لا نجد بُدّاً من أن نوافق كوليردج على أن ذلك الخيال وسيط فطري أوحدسي للإدراك، وهذا أمرٌ يريده الشعر فعلاً. وفي وظيفته ــ أي وظيفة الخيال ــ حَرَصَ على أن يذكر أنه يقوم بتشكيل المثال ويوحِّد Idealiza and unify أو يوجد ويلئم Unites and coalesces. وفيما هو يهمل العارض الزائل أو الملابسات غير المهمة في حياة الشاعر، يقبل على الرؤى الغامضة، ويتعامل مع رموز الأساطير وأوهام الخرافة وتجليات الصوفية.

نقول هذا، ونحن بصدد عرض نماذج للصورة كما ترد عند شعراء السعودية، والصورة كما تَرِدُ عند متعاصري العالم العربي اليوم. وللوصول إلى الغاية المنشودة نقدّم ضربين يتوزّع عليهما الشعراء عادة عند التعبير عن مواقفهم المرتبطة بتجاربهم، وفي ظننا أن ذلك مجرد محاولة للتقريب.

فأما الضرب الأول فيوضع فيه الشعراء الذين يعتمدون عائلة واحدة من الصور يلئمونها بخيالهم ويوحِّدون بينها كما يقول كوليردج، وذلك من أجل أن تصبح في نهاية الأمر رموزاً خاصة بهم. ويمكن استيعاب جمال تلك الرموز في ضوء نظرية الفنّ الرمزي التي صدر عنها هيجل بَدْءاً بمجاز الأولين وانتهاء بالمجاز التشبيهي والليجوريا أو الحكاية التمثيلية ــ وقد وقفنا عندها بالتفصيل في الفصل الرابع من هذا الكتاب ــ عابرةً بالرمزية الواعية في عمليات التشبيه ذات المنطلقات الخارجية كالحكاية الخرافية والمثَل والمسوخ Metamorphoses التي منها في تراثنا كوكب الزهرة.

لكننا يمكن الاستعاضة عن هيجل باجتهادات أولية ــ بعضها بلاغيّ وبعضها الآخر يبحث عن الانسجام الذي اهتم به كثيرون ــ لنرى قيمة التوازن الذي يحققه الشاعر بين الذات والموضوع، أو بين ما يمكن رؤيته ولمسه وشمّه وما يجسّد صوراً منطلقها أن ما يتخيله الشاعر منبثق عن فكره العاطفيّ

أو عاطفته المفكرة. وهنا وفي قصيدة «البحث عن وردة الصقيع» يهمس الشاعر صلاح عبد الصبور بمعاناة تثقل وَعْيَهُ ثم تُلْهِبُ حَدْسَهُ ـ إذا صح أن نقول ذلك ـ وان تظل مِحْوَرَ التشكيل الشعري لعالمه غير المنظور:

أبحث عنكِ في ملاءة المساء

أراكِ كالنجوم عاريه

نائمة مبعثره

مشوقةً للوصل والغناء

وحينما تهتز أجفاني

وتفلتين من شباك رؤيتي المنحسره

تذوين بين الأرض والسماء

ويسقط الإعياء

منهمراً كالمطر

على هشيم نفسي الذابلة المنكسره

كأنه الإغماء

فملاءة المساء، والنجوم العارية التي تشبه الحبيبة في بعثرتها، وسقوط الإعياء منهمراً كالمطر، ومايصاحب ذلك من تشكيلات بيانية أخرى . . لا يمكن أن تكون في هذا السياق تشكيلاً حسياً يقصد لذاته، مع أنه ـ من غير شك ـ لم يزج عشوائياً، وإنما هي تصوير لفكرة الشاعر وهو يستشعر مرارة الفقد الموغلة في نفسه مع خشية الموت والاندثار!

ومن سقط القول التنبيه إلى أن عناصر الصور هنا ليست هي وحدات قائمة بذاتها في الطبيعة؛ فالنجوم لا تتعرَّى إلَّا في نسق مكاني موجود في ذهن الشاعر فقط، وكذلك سقوط الإعياء منهمراً كالمطر، بالإضافة إلى تهشيم النفس الذابلة عندما يسلكها ذلك الإعياء في حالة إغماء تشبه إغماءات الصوفية.

والمرأة ــ الفكرة ــ نفسها بدت في رؤية الشاعر مضيئة كالنجوم . . وهذا قائم في الطبيعة فعلاً، ولكن أن يجمعها مبعثرة في ملاءة فهذا لا يقوم مثلما لا يقوم أن تذوي بين الأرض والسماء! ويعني صنيعه هذا أنه جمع بين المنظورات جمعاً جديداً يرفضه الواقع، ويرتضيه فنّه وفق حالاته الشعورية التي يصدر عنها.

ومثل صلاح في ذلك كثير من الشعراء، أذكر منهم سعيد عقل والسياب وخليل حاوي وعبده بدوي ــ وإن يكن من هؤلاء من لا يعتمد عائلة واحدة من الصور ــ ومن السعوديين أذكر عبد الله بن ادريس والقرشي وناصر أبو أحيمد، والأخير يقول:

لا لي
صبية من عالم الشمال
تعيش في خيال
تحلم بالنخيل والرمال
وعالم يزف في الليالي
أحزانه على صدى موال
تضيء في عيونها
أسطورة حزينه
كأنها عاصفه
تمرّ في سكينه
كأنها بحيره
تشقها سفينه
تبحث عن شواطىء وادعة أمينه
أسطورة عن جنة في عالم غريب
عن وردة مغموره

بالسحر والطيوب

تعيش في خوف من الأقدار والغيوب

فنلحظ أنه ــ وهو ابن بيئة الخليج ــ يرى ما حوله رؤية حسية، وهذا شيء لا يقصد إليه على الإطلاق من حيث إنه مجرد وصف، وإنما الذي يريده «عرض» تفكيره الحسي فيه من حيث إنه إثارة أي صورة له. ويتضح من هنا قولنا إن التصوير لا يمكن أن يكون تقليداً للطبيعة، وإلاَّ فكيف يجتمع في الطبيعة المرأة التي تضيء في عينيها ــ قال عيونها ــ أسطورة مثل العاصفة التي تمرّ في سكينة، ومثل بحيرة تشقها سفينة وهذه السفينة تبحث عن شواطئ أمينة. ولا بأس من أن تكون تلك الأسطورة عن جنة مجهولة، أو عن مدن تنعم بالسحر والطيوب وإن تكن تخشى الأقدار.

ولقد يبدو أبو أحيمد هنا مهتماً بمبدأ البصرية في تعبيره الشعري ــ فهو رمزي على نحو ما ــ إلاَّ أنه يحرص على إيجاد الذبذبات العاطفية بِصُوَرِه، ولعل هذا هو سرّ قفزاته البيانية، ولعله أيضاً يقترب بها من نظرية العلاقات الرمزية، وهي نظرية قد لا يستهدف بها الشاعر سوى المتعة، وذلك عن طريق الإثارات الفكرية المتتابعة.

غير أن الشعراء الذين يعتمدون العائلة الواحدة في الصور هم من القلة التي تحرص على أن يجنح شعرها إلى الرموز المعقدة. وذلك على ما يظهر عند أدونيس في مجاهداته الباطنية، والسياب في تموزياته، التي تكمن فيها العلاقة الوطيدة بين صور المطر وخواطر الموت والبعث. وعند غيرهما ممن عرضنا لهم في أثناء حديثنا عن التفسير الأسطوري للشعر الحديث، وقد لاحظنا أنهم ــ جميعاً ــ لا يميلون كثيراً إلى الصورة الوصفية، لأنهم إنما يعتمدون المشابهات التي تتخذ من المدلول نقطة انطلاق لها كما يقول هيجل في حديثه عن الليجوريا والمجاز التشبيهي.

(٤)

ونتقدم الآن إلى الشعراء الذين لا يعتمدون عائلة واحدة من الصور. وأول ما يقال في تقويمهم هو شدة عنايتهم بالوصفية التي توشك أن تقربهم من صُنَّاع المشهد، أو محترفي نَسْخِ الطبيعة في لوحاتهم الشعرية المزدحمة بمناظر القمر والورد والعطَر والوادي والبحر، مع تلوين هذه المناظر بمختلف الدوافع الغريزية والانفعالات الحادة. وسيّد هؤلاء الشعراء هنا سعيد عقل، ومن أعلامهم تلميذه الذكيّ نزار قباني، وفي القائمة أكثر من شاعر موفق نخصّ منهم الشاعر المصري عبده بدوي. فهو من الذين يجمعون بين التقريبي والدقيق، وبين الوضوح البصري والوضوح الذهني، حتى لكأنهم يعنون بالصور في حدّ ذاتها، مع أنهم ــ في الحقيقة ــ يقدّمون بها معادلات موضوعية لمشاعرهم.

على أننا محتاجون إلى العودة للشعراء الأول ــ وهم المنتمون إلى عائلة معينة من التصوّر ــ لنفهم كيف أن منهج الفئة الثانية يقصد إلى عمليات التشبيه ذات المنطلقات الخارجية. في حين أن الأُول يعمدون إلى المشابهات التي تجعل منطلقاتها من المدلول، حتى لكأنها تفصل بين الشكل والمضمون الدال. إلاَّ إذا فهمنا أن ذلك المضمون يتشكل في ذاته ليخرج إلى الواقع المعين، وفي هذه الحال نعرف لماذا تبدو الصور معنية بتوحيد الأفكار، بينما تظل عند شعراء الفئة الثانية معنية بأحلام اليقظة وباسترجاع الذكريات الخاملة الغابرة.

وفيما يبدو من تاريخ التطوّر لشعرنا العربي وجدنا أصول المنحى الأول لدى بعض كبار الرومانسية العربية، وأخصّ بالذكر علي محمود طه، الذي يسهل إدراجه ضِمْنَ الشعراء ذوي المعجم اللغويّ المتميز.

ولقد صنع ذلك الشاعر مطوّلته «أرواح وأشباح» فأثار برموزها وإيحاءاتها عاصفة من النقد بلغت أشدَّها عندما رفضها بعض النقاد بدعوى خروجها عن

الأساطير والحكايات الأصل. وتساءلت نازك الملائكة في كتابها «شعر علي محمود طه» عن طبيعة هذه المطوّلة، أهي مسرحية أم قصيدة حوارية؟ وإذا كانت حواراً ــ لأنها قطعاً ليست شعراً غنائياً خالصاً ــ فمتى وقع ذلك الحوار، وأين؟

لا بأس على أية حال . . فإن المطولة كلها نموذج حيّ للصور الشعرية التي تعنى بتوحيد أفكار معينة، وقد كانت هذه الأفكار تأتي فرادى ومجموعة في أعماله الشعرية الأخرى، منها مسرحيته «أغنية الرياح الأربعة». وقد أشبه في ذلك شاعرين رومانسيين آخرين هما سعيد عقل في «المجدلية» و «قدموس»، وفؤاد الخشن، في «أدونيس وعشتروت» حيث يبدو بعض خصائص التعبير الرمزيّ ــ في ضوء نظرية العلاقات ــ أوضح مما بدا عند ناصر أبو احيمد في شعره القليل.

وإذ نعود إلى علي محمود طه في قصائده الموزعة على دواوينه الخمسة نختار أصعبها ــ لأنها غائمة الإشارات ــ وقد جعل عنوانها «القمر العاشق» يستغل فيها صوراً بعينها ترددت عنده كثيراً في حدود ما ترمز إليه كل أساطير القمر بالإضافة إلى أسطورة «ليديا والبجعة». ومن ثم حدد علاقاته النسائية، كما حدد ــ في ضوء هذه الأساطير ــ أبعاد الجمال بطريقة جسدت القمر ومنحته حياته الأسطورية التي أُلّه بها وعبد، يقول:

أغار عليك من ساب كأنّ لضوئه لحنا
تدقّ له قلوب الحور أشواقا إذا غنى
رقيق اللمس عربيد بكل مليحة يعني
جريء إن دعاه الشوق أن يقتحم الحصنا

هذا هو الخيال الوثّاب، وميزته أنه يقع خارج التقرير، ويوغل ــ عن طريق التداعي ــ إلى الحدّ الذي يبعده تماماً عن الوصف الخارجي. لأنه

ينتقي ثم يمزج، ثم يذوّب، وقد ينثر بعد ذلك أو يفرّق حتى يتم التكوين فالميلاد بالإطار اللغوي المناسب.

ولسنا نظن أنَّ القصيبي في قصيدته «أغنية . . لحبّ لم يكن» فعل أكثر من ذلك. ويخطىء المنظّرون في النقد ـ من هنا ـ إذا أبعدوه عن مفاهيم كوليردج التي بسطناها. وبعد تلك العملية المعقدة في المعاناة الإبداعية، تمكن الشاعر بنجاح من أن يختم قصيدته التي تناثر فيها اللحن فوق بساط الدر، وشهقت أضواء الخصلة الشقراء، فقال:

يا سيدتي
بعد أفول النجم وبعد سكوت اللحن
أتحسس في أوردتي
شيئاً كالحزن
وأحس بطيفٍ يعبر مثل البرق صحارى البيْن
يومض وجهكِ في ذاكرتي

وإذا تركنا ذلك الشاعر إلى البياتي نجد معظم دواوينه يعتمد عوائل محدودة من الصور الأسطورية . . أذكر منها عائلة الصلب والصليب ـ مضيعاً المفهوم الإسلامي لهما وراء تأثراته بالشعر الأجنبي ـ فيقول مثلاً «المصلوب فوق صليب كلماته أبداً مصلوب» ويقول أيضاً «فلماذا يا أبت صلب الحجاج»، كما يقول «مسيحنا كان بلا صليب» وأخيراً يقول:

وفي السماء
كانت نجوم الليل كالأجراس
كالصلبان

ونلحظ في تلك العائلة مجموعة من صور العذاب والليل والجوع، وثمة مجموعة الفقر حيث يلمع «الحلاج» بتاريخه وخرافاته، وكذلك مجموعة النفي

أو المنفي تختلط فيها حقائق التاريخ بسير الشهداء الذين وضع فيهم الشاعر الإسباني لوركا

آخر طفل في المنفى يبكي مدريد
يغني نار الشعراء الإسبان. . .
المنفيين الموتى: لوركا
ـ ماشادو
آخر عملاق في معطفه يبكي
تحت النجم القطبي
وتحت الثلج
أوغلنا في الغابة، لكن الموسيقى هدأت
والبحر توارى في كتب كانت تحكي
عن نور يأتي من داخل توليدو
عن نجم عربي يتجول في أوروبا
وينام على بوابة توليدو

والقصيدة ـ بعدُ ـ وهي من ديوانه «قصر شيراز» تجمع كل الصور وكلَّ الألفاظ التي يتحرك بها الشاعر في إطار النفْي، ومثل ذلك يدل على شاعرية متفتحة وفاهمة للأغوار والآفاق التي اعتاد البياتي أن يتحرك فيها.

على أنَّ «صور المدينة» أبرز مجازات البياتي على الإطلاق، ولعله من أول الشعراء المحدثين الذين عُنوا بها، مثل عناية السياب ببغداد في تناقضاتها مع جيكور، وفي استقطابها معاني الضياع والجمود حتى الموت!

وتبدو مدينة البياتي ـ شيراز كانت أو نيسابور أو حتى برلين ـ مرآة تعكس تطوّر أيديولوجياته، منذ جعل بغداد طفلة عذراء أول حياته، وإلى

أن مسخها هرة سوداء، وإن يكن لم يمنعه ــ منذ الرابع من تموز ــ من أن يجعلها رمزاً للحرية:

الشمس في مدينتي تشرق والأجراس
تقرع للأبطال
فاستيقظي حبيبتي . . فإننا أحرار
كالنار كالعصفور كالنهار

وهي نفسها تتحول في «الغربة» وفي «المنفى» سفينة تحمل وطنه كله وتضيع في المجهول، فيشب في أعماقه الشوق للنخيل والخوف من الموت:

بعيد أنت يا وطني
كحلم عبر نافذة القطار أراك في الوسن
نخيلك في ضباب الفجر أيقظني
أهذا أنت يا قدري
تجرّ وراءك العربات والموتى

والمحصلة المجازية هنا ليست في التشبيه ولا في الاستعارة ــ فالأداتان واضحتان الوضوحَ النابعَ من تفكيره الماركسي ــ وإنما في الصورة التي تتسع حتى لكل هتافاته النثرية التي تتردد كثيراً في كل دواوينه. وقد نحس حساً إقليمياً يقرب الشاعر من القائلين بارتباط عناصر الصورة بالبيئة، إلاَّ أننا نسرع ونقول: قد يحتاج المجاز إلى أن يتنفس في الإطار المحلي للشاعر، لكن حاجته أقوى إلى تغيير المناخ!

ولعل أعظم ما يدل على هذا التغيير المناخي التصوّر اليوطوباوي الذي نراه عند البياتي من ناحية، والتصوّر الجنسي الذي قد يعني في نهاية الأمر ــ أي عندما يتسخط الشاعر ــ أن مدينته هي المتعهرة أو العاقر الهلوك التي:

تفتح للغزاة ساقيها

تحمل حملاً كاذباً في كل فجر. . .

وتموت كلما القمر

غاب وراء غابة النخيل في السحر

ويتكرر هذا المجاز على نحو يتفق وتصوّر المدينة امرأة مبتذلة تبيع المتعة بالمال ويضيع في عشقها الشهداء. وأما التصوّر اليوطوباوي فإن القصيدة كلها عند البياتي ـ أو عند أي شاعر آخر من مدرسته ـ تصبح به كناية كبيرة، وتبدو عناصرها المتخيلة تشكيلات توازي الموجود في هذا العالم الظاهر، ومن ثم فإن المدينة المسحورة عند البياتي:

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يولد الإنسان في أبوابها الألف ولا يموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

وعندما نخلع عنها هذه التحديدات الخرافية، تبدو لنا مدينة جميلة هادئة في ركن من أركان كردستان، وتختلف بذلك عن المدن الأخرى التي يرحل إليها من صحراء ولد فيها وأحبها أو من شواطىء يقف عليها وقد تقمص روح السهروردي:

أعرفها تلك الشطئان. . .

فمنها أبحر أجدادي للصين

وعادوا مبهورين بأنياب التنين

ومنها أقلع عمال البحر لصيد اللؤلؤ

في بحر الهند وعادوا

أكثر مما كانوا فقراء

أعرفها تلك الصحراء المائية ذات الأثداء

وهي تعرّي سُرَّتها للشمس الحمراء

أعرفها وأراها

كلَّ مساء في حان الأقدار

بجواهرَ زائفةٍ وعيونٍ من خزفٍ. . .

تلك الشمطاء

تُغوى الساقي فيخون

ويبوح بِسِرٍّ شهيد العشق المقتول

ولسنا في مجال تحقيق الملامح البيئية هنا، فإنما هي شيء من قبيل الأوصاف التي تخلع على «مدينة النحاس» مثلاً أو «إرم».

وأما خليل حاوي فهو بعد السياب ـ في رأيي ـ خير شاعر تجمعت أشعاره تقريباً في عائلتين من الصور التي تنتمي ـ على نحو ما ـ إلى السندباد، من أجل طرح قضية التحضّر والخروج بها من طريق الغيبية برموز شديدة التعرف على عصره:

بيني وبين الباب أقلام ومحبرة. . صدى متأفف

كوم من الورق العتيق

همّ العبور. . وخطوة أو خطوتان

إلى يقين الباب ثم إلى الطريق

. . . . . .

إلى متى أزني وأبصق جبهتي. . رئتي

على لقب وكرسيّ أضاجع مومياء

أنا لست منكم طغمة النساك

واللحم المقدّد في خلايا الصومعه

ويبدو أن الشاعر يثور على ماضيه وحاضره جميعاً، وبصور متتابعة دقيقة التفاصيل يتحرر على نحو تصوفي حيناً وعلى نحو أسطوري حيناً آخر . . وفي قصيدته «وجوه السندباد» يتحدث عن غربته وضياعه ـ في مقابل ضياع إنسان العصر ـ ويرفض في سأمه المرأة، وفي «السندباد في رحلته الثامنة» يكشف عن أنه خسر رحلاته السبع السابقة:

رحلاتي السبع وما كنزته من نعمة الرحمن والتجاره
يوم صرعت الغول والشيطان. . دفني
ثم ذاك الشقّ في المغاره
رويت ما يروون عني عادة
كتمت ما تعيا له العباره
ولم أزل أمضي وأمضي خلفه
أحسه عندي ولا أعيه

إن خليل حاوي يصطنع أسلوب السرد التصويري، وهذا الأسلوب يبدو من أسهل أساليب التعبير الشعري. غير أن صعوبته تبدو في أنه يحيل به «حياته» ـ بأزمانها الماضي والحاضر والمستقبل ـ مجازات أسطورية في غاية الدلالة والأهمية، بل يشكل أساطير لا تقل روعة عن الأساطير الأصل. . . وإذا كان ديواناه «نهر الرماد» و«الناي والريح» يؤكدان وجود ضرب معين من عوائل المجاز، فإن ديوانه «بيادر الجوع» برموزه المسيحية يكوّن عائلة أخرى كنّى بها عن إخفاق البعث العربي في إطاره المصري السوري أيام الوحدة.

على أن «بيادر الجوع» نفسه ضربان من الإبداع الأسطوري، ربما كان أوله مقدمة لثانية «لعازر» الذي بعثه المسيح من قبره حياً بمشيئة الله. ولـقد عرضت لهذا الموضوع في مجلة «الكاتب العربي» غير أني لم أشر إلى الأبعاد الجنسية التي فرضت نفسها على الضرب الذي قدم من أجل لعازر الميت الحيّ ـ تماماً كما ولدت ميتة الوحدة بين مصر وسوريا ـ وبقراءتنا «جنية

الشاطىء» نفهم ذلك بوضوح؛ فهذه الجنية تفاحة الوعر الخصب ــ وهي رمز للطبيعة الحية ــ تدافع الكاهن الموسوي الذي يدمغها بالخطيئة، وعندما يحاول أن يطهر جسدها الذي لا يطهره «العماد» وذلك بحرقه في نار الحضارة تنشد وهي كالمجنونة:

ومع السحرْ
ألهو يطيب لي التنكُّرُ. . .
أتقى اللعنات أسخر بالبشرْ
هيهات يعرف من أنا . . عبثاً محال
شمطاء تنبش في المزابِل. . .
عن قشور البرتقال

وعندما نصل إلى لعازر عام ١٩٦٢ ــ كما يسمي القصيدة ــ يظل الحسّ الجنسيّ غالباً على تصويره، وبشاعرية غنائية يسكب تعطش زوجته على ثغرها أعذب غناء بعد أن طوّق لعازر خصرها، وإذ يسقط عاجزاً تحس عرامة الجنس، فتنشد:

حسرة الأنثى تشهت في السرير
مهدت صهوة نهديها
تهاوت زورقاً يلهث في شط الهجير
خلف بعل لا يجير!

وعلى ذلك النحو يصدر خليل حاوي عن فهم دقيق للمنهج الأسطوري، ويبدو لنا أنه يراه ضرورة للتعبير الشعري عنده، على أساس أن عواطفه الشخصية يمكن أن تمتد إلى موضوعية تستهدف وضع «المشاعر» في مجازات ذات دلالات إنسانية عميقة. وفي هذا المنهج يستغل الطقوس والإشارات الخرافية بجانب المشاهد الطبيعية التي قد توجد في لبنان ــ كبيئة

طبيعية ــ بقدر ما توجد في كل مكان. حقاً يعتمد التشبيه والاستعارة، إلا أن هذا الاعتماد يعني عنده تحولاً إلى رمز يشكل وجوداً في ذاته.

(٥)

ولسنا نريد ــ بعد هذا كله ــ أن نعود إلى الأساطير وتوظيف الأساطير في الشعر. لأنّ هذه أحد المجازات، وغيرها كثير مما يدخل في الرمزية كالحكايات الخرافية، وبالمثل المسوخ التي اتخذها الشاعر المعاصر ميداناً يجمع فيه تعارضات الحياة أو أكثر الأشياء تنافراً. فيصبح اليهوديّ مسْخَ عفريت، ويصير ابن السلطان ــ بفعل السحر أو اللعنة ــ كلباً، والمرأة أفعى. والشعراء ــ عند البياتي ــ يصبحون وجوداً ساقطاً تمثله المخلوقات المنبوذة، في حين يغدو الكهف والحبلى مسخين للخوف والملل عند سعد الحميدين. فضلاً عن العور ومقطوعي الرأس أو الأكتاف، وغير ذلك مما يرسم اللوحات السيريالية أو الخَلْق المشوّه الذي تمسخه السنون أو الأقدار.

وليس لدى شعراء السعودية كثيرٌ من هذه الصور، ولكنها تتنوّع بإفاضةٍ عند غيرهم ممن عصفت بهم الأحداث نتيجة اضطرابات نفسية ووطنية متشابكة. وفي أشعار صلاح عبد الصبور والبيّاتي وخليل حاوي منها ما ينمُّ على أنهم لا يرفضون أن تكون للشخصية الشعرية الملامح الطبيعية، لا لأنّ ذلك يحتاج إلى سَرْدٍ مُسْهبٍ ينوء بـه الشعر، ولكن أيضاً لأنّ التشويه يؤكد أن ثمة تشوُّهاً واقعاً في الوجود ويرونه بشعاً مرفوضاً. وإلا فما الذي يجعل أبا زيد السروجيّ بطل المقامات عند الحريريّ، النموذجَ الشائه السافل الخوّان القوّاد الذي يرصده الجراد والوباء وهو على بغلته البرصاء، يغني . . .

عندما أغار هولاكو على بغداد

واستسلمت طرواد

وعُلِّقت في قلب مدريد وفي أبوابها

الأعواد

لأنه كان بلا ميعاد

يظهر في كلّ زمانٍ راكباً

بغلته البرْصاء

يتبعه الجرادُ والوباء

ويُعَدُّ الشاعر المصريّ محمد عفيفي مطر أحدَ البارزين في عملية تشويه الصورة فنياً بقصد إثراء الرمز وتعميقه. ومن هنا استطاع ــ برغم تغميضه ــ أن يبلور سخطه على وضعه الاجتماعي بشتى مسوخ صنعها هو ولم يرتكز فيها مباشرة على الخرافات والتخيلات الفولكلورية. ومن بين شعراء السعودية ثمة نظيرٌ استطاع أن يدلج بنا في متاهات السيريالية حتى ليقول في المدينة المترهلة:

وتخطّرت عرجاء تكبو في دروب العصرِ...

تلهث تنثر السَّعلاتِ في رَحِمِ الطريق

وتنوءُ بالحِمْل الثقيل

حُبْلَى بجمجمة السنين...

وساقُها المعقوفُ مرتعشٌ بِحَوْض الطين.. يبركْ

ويعبُّ أقداحاً من الماء المخثّر بالطحالبْ

تحبو على الطرقات ضاجعها العياء

بحذاءِ ليلٍ فَرَّخَ الوطواط في أغوار كعْبِهْ!

ولعل المشكلة الرئيسية في تقديم مثل ذلك الذي صوّره سعد الحميدين لمدينته هي التغميض أحياناً ــ لدخول الشعراء بها إلى الأجواء السيريالية ــ واستراقها من الأعمال الشعرية المعاصرة والبارزة أحياناً أخرى. ومن هنا ترددت كثيراً أنماط التتار ــ بهولاكو وتيمور الأعرج ــ والحواة، والقمر الأعمى، والقمر الموت، وحفّار القبور. ونحو ذلك مما ابتُذِل شعرياً، حتى إذا سُئِلَ الواحدُ منهم أجاب: ألم يفعل ذلك أدونيس؟ يشيرون إلى أنه كثيراً ما يتلقط مسوخه من غيره، ناسين أنه يعيد النظر فيها دائماً ليعيد تركيبها كي

يخرج بها عن دائرة الشكلية التقريرية أو الأوصاف الطبيعية التي لا ترضيه على أيّ مستوى من مستوياتها.

هذا ويجرّنا حديث المسوخ ـ وهي أنماط شئنا أو لم نشأ ـ إلى المثل والقول السائر. وكلاهما ضربٌ من التصوير يعتمد العقل المركب أو الذهن الذي يجمع ويوحِّد، وقديماً أنشد في هذا الباب أبو ذؤيب الهذليّ:

والنفس راغبة إذا رغَّبتها
فإذا تُرَدُّ إلى قليل تقنع!

ليؤكد أنّ من أهمّ خصائص الشعر القديم اصطناع أسلوب الحكماء ـ وهل لم يكن الشعراء يوماً عرافين وأنبياء؟ ـ وقد فهم ذلك الخلف حقَّ الفَهْم حتّى قال البارودي ملخصاً وجهة نظره في الإنسان:

ومن تكن العلياءُ هِمَّةَ نفسه
فكلُّ الذي يلقاه فيها محبّبُ

وقد حَرَصَ الرعيل الأول من شعراء السعودية المجددين على تأكيد وجود هذه الصورة العقلية فأنشد محمد حسن فقي ملخصاً تجربةً معيشةً:

لا تعجبوا لصنيعه، فلربما
رضِيَ الذليلُ مساءة الإحسانِ

كما أنشد طاهر زمخشري محدداً موقفه التواكلي حتى فيما يلحّ الله علينا بالدأب فيه من أجل استمرار الحياة:

فإذا لم تُصِخْ لندائي
حسبي الله فهو خيرُ مجيب

وكان محمد سعيد العامودي قد صدر عن مجموعة أفكار ورد معظمها في رباعياته، وأحدها يتكىء على مثل معروف وظّفه في بيت يقول:

إن لـم يـفَّـل الـحـديـدُ
الـحـديـدَ عـزَّ الـمـرامُ

وأما شاعر القصيدة المحدثة فليست تعنيه الصورة العقلية، لأنه أساساً يفتت التجربة ولا يلخصها. غير أن بعض الشعراء ـ ربما ولعاً بالتراث الشعري ـ لا يجدون بأساً من استعمالها، فيقول يوسف الخال في رؤية خاصة:

لنا التراب بيت رحم وكفن
وفي التراب تهبط الجذور صعدا
فالأرض مولدٌ حصاد

ولا يقلل من شأن هذه الصورة العقلية اتكاؤها على فكرٍ أسطوريّ فطريّ، ففي الأساطير أحياناً ما يعلم أرباب الفكر المتقدم! لكن معظمها ـ على أيّ حال ـ من اجتهاد الشعراء أنفسهم، يقول حسن عبد الله القرشيّ في أول عهده بالشعر المرسل:

ومضيْتُ أسخر من هوى نفسٍ . . .
ومن لَهَفِ الحنين
يا للنساء دُمىً لهُنَّ عقولُنا في كلِّ حين

لكننا لم نَعُد نرى منه هذا التصوير الذهنيّ إلا نادراً، وكأنه أدرك ـ وقد احتنك ـ أن تجربته أكبر من أن يلخصها سطر أو سطران. ويبدو أنّ كلَّ الشعراء المحدثين يدركون ذلك فاستغنوا عن ذلك الضرب من التصوير. وربما يكون أقصى ما يفعلونه ـ إذا احتاجوا إلى المثل أو الحكمة أو القول السائر ـ أن يلتمسوه عند غيرهم فيضمِّنوه شعرهم، وفي ديوان سعد الحميدين «رسوم على الحائط» أكثر من شاهد، كأن يقول:

قطعت جهيزة كلّ قول
ستقول آنستي . . .

وإن الريحَ دائخةٌ وأنفاسُ الرجالِ . . .
تغور بين الشفَّتَيْن

وكأن يقول أيضاً في قصيدته «الألحان تموت معلنة» وقد اعتمد قولاً سائراً مشهوراً:

أتصيّد الألحانُ من شيخي . . .
أردّدُ ما يقولْ:
ذهب الشبابْ
ذهب الشبابُ فما له من عودةٍ ودنا المشيب

ثم بَتَرَ المقصد «فأين منه المهرب» لأنه معروف نحفظه فلا حاجة إلى الإبقاء عليه. وليس يزيد الأمر على ذلك، وإنما نلحظ ــ وهذا شيء ينبغي أن نقرره ــ أنّ شعراء السعودية اختلفوا في استخدام الصورة العقلية أو الذهنية: الرعيل الأول اهتمّ بها إلى حدّ بعيد، وأصحاب الشعر المرسل تجنبوها إلا عند الحاجة القُصْوَى.

وهكذا لا يبقى أمامنا في هذا الموضوع ــ موضوع شعراء الصور المنتمية إلى عائلة واحدة أو عائلتين محدودتين ــ إلا فئة جنحت إلى الانفعالية وأحلام اليقظة التي لا تحتاج إلى تعقيدات الليجوريا والمسوخ والأمثال ونحوها. ولقد مالت هذه الفئة من الشعراء المحدثين العرب إلى وَصْفِ حالات شعورية ينتظمها إيقاع محكوم بموهبة تصويرية ألمحنا إليها في شعر نزار قباني، ونرى مثلها في شعر عبده بدوي وشعر أحمد صالح الصالح بصفة خاصة.

وقوام هذه الصور ــ في تلك الدائرة ــ حسٌّ بصريّ في الغالب. غير أنّ ذلك الحسّ يستمدّ حيويته من أمرين: أولهما رشاقة التداعي الذهنيّ، وثانيهما ذكاء التراسل الذي يترجم اللون ــ مثلاً ــ بالصوت، والضوء بالمطر، ووحشة

الزمان بزارع الجراح في المفاصل. ومن هنا تتحقق فاعلية الصورة، وتدخل من باب المجاز اللافت أو تصبح تعبيرات رمزيةً يقول فيها الشعراء «تحت رمادِ الأزمان» و«العدم الضاري» و«انسكاب الصحارى» و«بوح القمر» كي تمهر بالجاذبية أو تحظى بالقبول. ومن هذا القبيل يقول الشاعر منصور الحازمي في الصفقة:

وعودُك مِثْلُ بانٍ في بحرِ الألق
فأعيش في حلم طويل
أرتاد أفياء الخيال
وأشيد عرْشاً أشقراً فوق الأفق

ولا شك أن هذا التشكيل بصريٌّ كما نرى، وقد ترجمت عناصره بغير ما وُضِعَتْ له. تماماً مثلما فعل حسن عبد الله القرشي، وكرره دون سقوط ولا إسفاف، بل كان يضفي على المكرر أبعاداً نفسيةً جديدة، نقصد صورة الجمر الذي أصبح رماداً.

وأما عند محمود حسن إسماعيل فتتكرر صورة النور بتنويعات عميقة، كما تتكرر صورة الشلال عند نزارٍ فيتلقفها مئات الشعراء بانبهار لا يدانيه في الدرجة حظهم من الاقتدار. وفي أحد دواوين غازي القصيبي وهو «معركة بلا راية» اهتمام بذكر البيداء والصحراء وما يتصل بهما من ظمأ وسراب وخوف وموت، في مفارقات توفق بين القديم والنظر المُحدث، يقول:

هُزِمَتْ أشعارُ عنترْ
رجعت خيلُ أبي الطيِّب...
لم تَصْهَلْ مع النَّصْرِ المؤزَّرْ
وارتمى سيفُ أبي تمامَ وارتاع الغضنفرْ
وأنا ما زلت أحدو النُّوق ما زلت أناجي البيدَ...
ما زلتُ أنادِي رَبْعَ ليلى

وأنا قلتُ لليلى:

سوف أصطاد لكِ الميراجَ ياليلى بخنجرْ

وهذا النموذج هو المقاربة التقليدية ــ وليست المنتزعة من بيئته الطبيعية ــ التي تكدرت ليعنى بها التخلف والانكسار والتعلق بمجد زائل صنعته تراثيات تصبح عقيمة إذا قيست بإنجازات العصر، وحتى لو قال في «الخليج»:

أعيذ وجهك أن تغزو ملامحه
رغم العواصف إلا بسمة الظفر
عهدته عربياً .. مالوى فمه
بلكنة هاجرت من شاطىء التتر
عهدته عربياً ملء جبهته
كبر من البيد لم يركع على قدر

فإنه يعتمد الأسباب التقليدية التي من أجلها خلعت على الصحراء صفات العظمة، ثم أحلّ الصفات البشرية محل الوصف الطبيعي مشكلاً مجازاً يكثفه أن نفهم ــ مثلاً ــ أن ركوع الخليج في تلك الاستعارة المجلجلة لا يشير إلا إلى ساكنيه الأباة!

على أن مثل ذلك التحليل لا ينسينا بأية حال شيئين سبق أن أشرنا إليهما لمحاً؛ أولهما أن ثمة حسية تعني أن خيال القصيبي هنا بصري خالص، وثانيهما أنه نجح ــ على ضوء التراسل أو تشكيل العلاقات ــ في أن يربطنا بحالة ذهنية مبعثها إحساس داخلي بالإحباط أو الإخفاق، وبالتالي يجعلنا نرفض الحقيقة الواقعية بالكيفية التي تقدمها بها أغلب أجهزة الإعلام عندنا، والبديل ــ لا شك ــ مجازه أي حقيقته الفنية، يقول ييتس:

لعل البليغ خدع جيرانه

والعاطفي نفسه

وأما الفن فيظل رؤ ية للحقيقة الواقعية

فإذا كان ذلك كذلك ــ ولا شك أنه كذلك ــ فإنه يمكن أن نقرأ سعيد عقل في «رندلى» مثلاً أو في «أجمل منك لا» بمستوى يرتفع كثيراً عن دلالاته القريبة أو المباشرة، ونلمس بسهولة أنّ ذلك العالم الذي أضحى جامداً وروتينياً بليداً ــ عندنا ــ تحوّل بخياله البصري وبتفصيلاته الحسية الملموسة إلى أحاسيس متفجرة، وبعبارة أخرى نجد أفكاراً عن يوطوبيا تفيض حيوية وألحاناً وعذوبة.

ولقد يبدو سعيد عقل ــ أحياناً ــ بخيال طفل، غير أنه برسم الألوان وإشاعة العطور وتحديد المذاقات «تراسلياً» وتأويل الرؤ ى، قادر على أن يجسد أحاسيسه بالحبّ وبالمرأة وبالطبيعة.

ومن ناحية أخرى يبدو ــ أحياناً أيضاً ــ بفكر فيلسوف، إلا أنه لا يشغلنا عن إيقاعاته التصويرية بفكرٍ مجرد، وتمكن في أعمق تأملاته الذهنية من أن يسافر بنا على متون النجوم وغنج القدود وتناغم العطور واخضيضار اللذات.

وأما نزار قباني تلميذه الذكي، فقد استطاع بلغته النقية الرشيقة أن يوازن بعواطفه وأفكاره بين التعبير باللمح والتصوير بالمادة، كما طوّع رمزيات سعيد عقل لأرهف المشاعر وأجمل الرؤ ى مستغلاً ضروب المجاز ليظهر تمرده على الانطباعات اليومية والتراثية جميعاً؛ فالشّعر يتحول إلى سنابل قمح مصفرة أو إلى شلال نور أخضر، والأهداب يفرشها لصاحبته، وشفتا هذه الصاحبة تغدوان حبتي كرز.. يتكرر ذلك ويتسع حتى يصبح مادة شهادته على عصره، يقول في مذكرات عاشق دمشقي:

فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبا

فيا دمشق.. لماذا نبدأ العتبا

حبيبتي أنت فاستلقي كأغنية

على ذراعي ولا تستوضحي السببا
أنت النساء جميعاً.. ما من امرأة
أحببتها بعدك حتى خلتها كذبا

ويستمر على هذا النحو ـ في إطار من المجاز ـ باسطاً ذكرياته وقد خلع على دمشق كل تصوراته وعلاقاته بالمرأة التي طالما لهج بذكرها، وسواء كان هذا المجاز عقلياً أو مرسلاً ـ على نحو ما يفسره البلاغيون ـ نستطيع أن نرى وراء خياله الحسيّ معادلة فنية موفقة. فقد ترك دمشق في سبيل حبها، وعاد إليها ليؤكد هذا الحب، فحبه علة ورحلته وعودته أو سفره ـ كما يحبّ أن يسميه ـ معلول، وتمكن بمثل قوله «فرشت الهدبا» و«استلقى» أن يكوّن مجازاً قابلاً للتخيل البصري والتخيل السمعي، وإن يكن علينا ـ عند متابعة هذا المجاز ـ أن نضيف أن حبه لدمشق هو الذي جعله يشكو لها عروبته والعرب:

دمشق يا كنز أحلامي ومروحتي
أشكو العروبة أم أشكو لك العربا
سقوا فلسطين أحلاماً ملونة
وأطعموها سخيف القول والخطبا
وواعدوها وما جاءوا لموعدها
وأسكروها وكانت خمرهم كذبا

وتلك ـ بعد كل شيء ـ استعمالات محدودة للصور يقتضيها السياق على قاعدة أن لكل مقام مقالا، فإذا أفلت إلى عالمه الخاص حيث يلتحم فيه الكثير من الرؤى المدهشة والطريفة نرى الشاعر الذي تمرس ـ على نحو مذهل ـ على إيقاظ الخيال الغافي، لا بعذوبة موسيقاه ورشاقة لغته وإنما بتجسيد أفكاره النابضة بالجمال.

وإن أحد مفاخر الشعر عند نزار قباني ، هو تلك الرشاقة الأنثوية التي تتسلل خلال انطباعاته الحسية.

ويحضرني هنا شاهد كبير يفصح عن أسلوبه في التشكيل البياني بوجه عام، وهذا الشاهد هو «ملاحظات في زمن الحبّ والحرب» يحفل بالكثير من نماذج الإبداع، يقول فيه مخاطباً بيروت بعد عبور أكتوبر:

وجدنا أخيراً حدود فَمَيْنا
عثرنا على لغةٍ للحوار
وكان حزيرانُ يجلس فوق يَدَيْنا
ويحبسُنا في كهوف الغبار
وكنت أحبك. . .
لكنَّ ليلَ الهزيمةِ صَادَرَ منِّي النهار
أحبك. . .
حين يسافر شعرُك في الريحِ . . .
دون جواز سفرْ
وحين يغمغم نَهْدُكِ. . .
كالذئب في لحظات الخطْر
فهل تعرفين عشيقاً
أحبَّكِ يوماً بهذا القدَرْ؟

وعلى ذلك النحو تسير مجازات نزار. . منها ما هو جريء وطريف «تغمغم نهدك كالذئب في لحظات الخطر» ومنها ما هو قائم ــ بالحساسية اللغوية المفرطة ــ على صور حية لم يُذْبِلْها تكرارُها في كلّ شعره «يسافر شعرك في الريح».

ولقد يحصر باحث مميزاتِ الأسلوب الشعريّ عند نزار في مثل هذه

المجازات، وقد يعنُّ لباحث آخر أن يجعلها ـ بكل رغبته في التفصيلات التي لا تهدم وحدة الوجود عنده ـ مظاهر لمقولات متوازية ربما يظن أنها سيقت لهدم الممارسات اللغوية التقليدية، وقد لا تصحّ معاملة الاستعارة على أنها انحراف عن مألوفات اللغة، لأنها في الحقيقة جزء من اللغة، وإن كنا لا نشعر بها بعد أن صارت صوراً مزهرة أو ميتة!

(٦)

ثم تبقى ملحوظات أهمها أنّ أكثر شعراء السعودية يميلون إلى الصورة الوصفية، فيخرجون إلى طائفة الشعراء المنتمين إلى عائلة الصور المتعددة. وحين نقول أكثر فإنما لنستثني القلة من أصحاب تلك النماذج التي ذكرت من قبل في مجالات الليجوريا ونحوها، بل على مستوى التشكيلات التشبيهية والاستعارية لا نجد الإغراب الذي نوّهنا به ـ بغضّ النظر عن جودته أو رداءته ـ حتى ولو أدخلناه في باب الغلو على ما فعل القدماء.

ومن هذه الملحوظات كذلك أنّ هؤلاء الشعراء في جملتهم ـ حتى منذ متأثري المهجر الأميركي ـ بجانب ما خلفه فيهم الأبولونيون ـ لم يستطيعوا أن يقفوا عند أسلوب واحد من التصوير، لأنهم كانوا مترددين دائماً بين الرومانسية الحالمة والرومانسية المسئولة مسئولية الواقعية المصلحة. ومن هنا جاءت استعاراتهم وكناياتهم ـ على وجه العموم ـ قريبة المأخذ كما يقول نقادُنا القدماء أيضاً، ولم نشهد عندهم إلا في السنوات الأخيرة تلك المغامرات التشكيلية التي يمكن اعتبارها وسيطاً رمزياً ينهض على طول المدّ العاطفي في قصائدهم.

والذي لا شكّ فيه أنّ الدارسين المحدثين ـ كطه حسين مثلاً ـ أثارهم كما أثار السلف أن يقول أمثال القرشيّ قبل حداثته «التراب مثوى صباك العاجز» و«شربت كؤوس العذاب» و«رقصت أيامه وتغنّى الورد» و«دربنا بدا

داجياً وهو شمسُ الضُحى» و«تساقطت بيض الرؤى صرعى كأوراق الخريف».

وهذا كله ـ في أبسط أشكاله ـ ضربٌ من التبديل اللغوي لمواضع الكلام، وهو قوام الوصف الحسيّ المتنوع الذي ربما لا يُراد به إلا إعطاء الانطباع الجديد برغم توفّر عناصر التراثية فيه.

على أن ذلك لا ينفي خصوبة الفقي مثلاً أو عواد أو الزمخشري فقد أتوا بمجازات ورموز لا تجعلهم قليلي الشأن حتى لو قورنوا بعمر أبي ريشة والأخطل الصغير وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل، وقد امتازوا بجانب ذلك بإخراج السعودي من فلك المديح المتسيّس والفخر الإعلاميّ إلى حيوية الفن، وجدة التعبير.

وفي محاولات التخلص من القوالب البلاغية الموروثة من أجل بلورة جديدة لواقعية الفن الشعريّ، مهّدوا الطريق لمن شُغِفوا بالرمز والتفكير الجمالي الذي يشجب القاعدة التي تقول إنه لا بد من مماثلة الموضوعات الحسية بشبيه حسيّ لها، فقال عبد الله القرعاوي عن البدر إنه:

يرسل النور كلحن ساحر
يملأ الجوّ صفاء ورواء

ولا تعنينا هنا إلا محاولته تحويل بعض جوانب الطبيعة إلى «فن» وفي هذا لم يكن محتاجاً إلى الحيلة الصوتية التي لجأ إليها في قوله «صفاء ورواء».
ويجرّنا هذا إلى الشيخ عبد الله بن إدريس في مثل قوله عن أمله الظامىء «ملّ تجوالاً بأرباض المنى» وعن زورق حلمه:

ربّاه بلغ السلامة زورق الحلم الجميل
فهنا أعاصير الشقاء تفحّ من خلف الأصيل
وهنا شراعي لامس الموج المجنح في ذهول

لكن ابن إدريس جرؤ على الشعر المرسل ـ وأظنه يسميه الشعر الحرّ ـ فعالجه كما عالجه كلّ شعراء الستينات من القرن العشرين الميلادي، وتوسع في مثل «أعاصير الشقاء تفح...» و«الموج المجنح» دون أن يترك نهائياً متقدمي الرومانسية، وروّاد الكلاسيكية الجديدة.

ومن الذين عاشوا كابن إدريس ـ أكثر من نصف قرن ـ القرشي وأنا لا أقرنه بابن إدريس لطول العهد بالشعر، ولا من أجل لقاء متكافىء على صعيد الشعر المرسل ـ فقد أحرق ابن إدريس مجموعة له من الشعر المرسل في ظروف نفسية سيئة ـ وإنما لأنهما من الوصافين للحالات الشعورية التي يمتاز بها كل الغنائيين.

وحسن عبد الله القرشي بالذات أخطر شعراء السعودية من حيث إنه أطلق شعره في كلِّ اتجاه شكلاً ومضموناً، وتمكن في موازنة قيّمةٍ مع تراثه من أن يمارس الشعر المرسل كرائدٍ في هذا الفن المحدث، ونجح في تقديم الصور النامَّة على رؤية فكرية حارة الدلالة على قوميته. وأكبر الظن أنه كان يمكن أن يكون كأحمد عبد المعطي حجازي ـ صاحب النغم الصافي في الشعر المصري المحدث ـ في الشطر الأول من حياته، أي قبل أن يرهن شعره لبعض المناسبات والمواقف غير المحسوبة، وعندما كانت تجاربه بِكْراً ضاقت بها شكلية الرعيل المتقدم والمحافظين جميعاً.

ومع ذلك فالقرشي هو القرشيّ قبل كلّ شيء، وهو الرائد في شعر الحداثة. غير أنه لم يتورّط في اصطناع الأسطورة، كذلك لم يسيّس شاعريته فيؤثر التحدث عن يوطوبيات تموزية ـ مثلاً ـ تدرج صوره في عائلة معينة. ولربما اعتمد صور الرمزيين، فعتّم تشكيلاته البيانية بعض الشيء ـ وذلك بتعقيد العلاقات وما ينجم عنها من عمليات تراسل معينة ـ إلا أنه يظلّ وفياً لمنهج سار عليه كل الشعراء السعوديين وهو: تقديم الصور إما بحد ذاتها وإما بعلاقته هو نفسه بها، بشرط أن نظلّ نحن نبصر بها أشياء طبيعية، فلا نتردى ـ مثلما نتردى مع أدونيس ـ في وهدة التجريد وعتمة الميتافيزيقيات!

ولا يمكن بذلك أن أقرنه بالتصويريين لأنه ــ في نظري ــ لم يتصل بهم لا تمرساً ومحاكاة ولا فهماً لطريقة استعمالهم اللغويّ الجماليّ ؛ وآية هذا أنه لم يستعمل لغة الحياة العادية ــ برغم عزوفه عن البـديعيات التي تقتحم فصحى الشعر ــ ولم يقف عند مجرد خلق إيقاعات جديدة تعبر عن حالات جديدة، فقد اعتمد إيقاعات قديمة عبّر بها عن حالات تقليدية لها صورها الموروثة.

بجانب ذلك لم يزعم أن الشعر المرسل ــ الجديد ــ يعبّر وحده عن ذاته في معاناتها، وتلك مقولة التصـويريين. فإن الإطار الخليلي أيضاً يمكن أن يؤدي الرسالة نفسها وبنجاح كبير.

ولقد يكون التركيز عنده جوهراً للشعر، غير أن ذلك لا يعني إلغاء التفصيلات الحسية، ولا يعني أيضاً شيئاً آخر لا يجعل الصورة بؤرة تستقطب ــ في زمن واحد معيّن ــ الفكر والعاطفـة. وكما فعل نـاجي وعلي طه والسيّاب يوفر الذبذبات العاطفية في الشيء، أو في المكان الموصوف، يقول:

سمعتْ قصتي زهورُ الروابي
ووعتها مرابعُ الوديان
وتَهادَى في كلِّ سمع حديثي
عن هواك الذي سرَى في كياني
زدتني بالوفاء في حبِّك الغالي
نَشَاوَى منىً ودنيا أمانِ
أنا في عالم يرفّ به النور
وفي فورة من العنفوانِ
نغمٌ من شروق نفسي ينساب
فتصغي مسامع الأزمان

ونحن نعلم أن هذا النموذج ـ وهو بعنوان وفاء ـ مما يخرج عن شعر المناسبات وطنية كانت أو قومية. ولكنه مع ذلك يتضمن سِمَة المناسبة التي تحمل درجة عالية من النضج، وتكشف عن أسلوبه في الإبداع وفي اعتماد الذبذبات العاطفية في الوصف الذي يعيد تكوينات الطبيعة بداخله في ضوء تجاربه الشعرية السابقة. فلسنا نخطىء من هنا طبيعة صورته التي عمد في بنائها إلى الحواس ليظلّ قريباً من العاديّ في الواقع والمألوف، ويظل أيضاً حسب قدرته على الاجتهاد قويّ الارتباط بمجتمعه أو بكلّ بيئته التي يرفّ بها النورُ بحكم موقعها الدينيّ.

فإذا انتقلنا إلى «نشاوى مني» و«نغم من شروق نفسي...» نستشعر بوضوح قيمة أن يعيش القرشي في أحلام يقظته وتهويمات خياله، ولو كانت له طاقات نزار قباني لما بدّد رواء صوره وسحر إيقاعه، ويظل المجاز قبل ذلك أو بعد ذلك أساس العذوبة المتجلية في انطباعاته الحسية التي يرصدها بعين فنان.

وكحكم عام على شعر القرشي ـ مع أن هذا ليس مجال حكم ـ يسمو تكنيكياً في مجال الوجدان الذاتي، مع الاعتراف بأن هذا المجال لم تضِقْ آفاقه الضيِّقَ الذي يُفضي به إلى متاهات مجهولة أو معقدة.. ولعلنا من هنا نستطيع أن نفسر عمليات التهويم التي تطالعنا في دواوينه الحين بعد الحين، فهي ليست تعتيماً ولا إبهاماً، وإنما هي الإثارات العاطفية المتكررة التي تبحث دائماً عن أشكال متجددة.

ولقد كان حرياً به أن يلجأ إلى الأسطورة مثلاً أو إلى بعض حكايات العشق القديمة، لكنه فيما يبدو آثر أن لا يقع في دوجماطيقات غريبة عن أيديولوجيات المملكة، وفي المتناقضات التي توجد عادة بين الديانة والأنثروبولوجيا والحكايات الرمزية. أو كأنه خشي مغبّة التخييل الأسطوري من حيث إنه لا يصحّ علمياً أو حتى فلسفياً، مع أنه نوع من الحقيقة أو معادل لها على الأقل.

والأمثلة على تهويماته كثيرة ومتناثرة في مثل قصائده «طائران» في ديوانه سوزان، و«زهرة الحبّ» في ديوانه ألحان منتحرة، و«سرّ المنى» و«النغم الأزرق» في ديوانه النغم الأزرق، وكذلك «ظمأ» و«صمت» و«مسميّات حزينة» و«كبرياء» في ديوانه بحيرة العطش. في كلٍّ أولئك يلوح أداؤه المفعم بالصدق والحيوية ملتصقاً بالوصفية التي نجح طه حسين يوم كتبت له مقدمة «الأمس الضائع» في أن يقول بعد أن قرأ له في «حسناء النيل»

سكرت من النيل يا للرفيق بزورق قنا سابحاً في الفضاء
تغازله رقصاتُ النخيل على البعد في جَذَلٍ وانتشاء
وتمثله قُبلاتُ النسيم فيبدو ضنيناً سريّ الحياء
قد اشتعل الموج إلا ظلالاً تخالسه دفقات الضياء

إن شعره يوشك «أن يصوّر حقائق الأشياء ويسمي الأشياء بأسمائها، ولكنه لا يلبث أن ينأى عنه فيؤثر الرَّمز ويتكفي بالإشارة والتلميح»[1]. وهذا هو التهويم، وتلك لغته التي تزدحم بمناظر السماء والمساء والضياء والموج والأرض والبدر، وتسمح في الوقت نفسه ـ من حيث هي قوام معجمه الشعريّ ـ بأن تقبل المقدور واللوعة والزّفير والألم والشجن والجوى والنغم لتحقيق ما اتفقنا على أنه المعادل الموضوعي لمشاعره، أو الصورة التي ترتبط بأسباب الطبيعة ولا يمنع ارتباطها هذا أن يقول لصاحبته مثلاً:

تطئين اختفاق قلبي وتورين
حنيني وتشعلين سكوني

ومثل هذا ـ في ظننا ـ لا يمكن إلا أن يعيش في مناخ الشعر المرسل، ولعله بعض الأسباب التي جعلته مع التزامه بالعروض التقليديّ يصوغ الصياغة

---

(١) الأمس الضائع ١٤ (المقدمة) ط. دار المعارف بمصر ١٩٦٨.

التفعيلية التي نجحت في أن تخرجه كمجوّد يمارس القديم والجديد ـ كما لحظ طه حسين في بعض شعره ـ إلى الجديد بشعره المحدَث.

ومن الفئة نفسها التي تُعْنَى بالوصفية منصور الحازمي في ديوانه «أشواق وحكايات» وغازي القصيبي في معظم دواوينه، مع فارق واضح بين الشاعرين من حيث القيمة والمقدرة على الخروج بالصورة الوصفية إلى حيث تحرّك الساكن وتعرّى المتحرك.

الحازمي يقدم الصورة القصصية ـ لوحة مستمدة من الواقع ويشكلها السرد الخاطف ـ والقصيبي يقدّم الصورة الانفعالية كرؤيا تحقق الوجود الأمثل. ثم يظلّ جوهرُ المفهومِ المحدَث عندهما مختلفاً؛ فالأول يتصوّر أن الرابطة العميقة بين مختلف الأنواع الأدبية هي لبُّ التجديد، والثاني يرى أنّ التحديث حوار مستمر ـ كالجدلية تماماً ـ بين الواقع والتراث بمقدار ما تسمح به المقتضيات الاجتماعية القائمة. وهذا سرّ ردود أفعاله في صور الاحتجاج والرفض: ليلى ويارا، والميراج والخنجر، الخصلة الشقراء والصحراء، حداء النوق وقصف المدفع!

في حين يبدو الحازمي قصاصاً ـ وهو قصاص فعلاً خارج الشعر ـ حتى في أرفع قصائده غنائية وأرقّها همساً وإفضاءً باللواعج. وهنا تحتفظ صوره ـ بعيداً عن النثرية والوصف السطحيّ ـ بشتى النوازع والأهواء، يقول على سبيل المثال في «وداع» وهي من بواكير شعره:

عندما تمتدّ كفي لكِ يا أغلى زميله
وشفاهي تتعثّر
في كُلَيْمَاتٍ قليله
«طاب يومك. . وَوَدَاعاً يا زميله»
عندها أعرف أني أتألم
أنني أودع صدري بسمة الأمس الجميله

وعلى المستوى نفسه يبسط مواقف النفس التي يفزعها الفراق ويخيفها الزمن ولا سيما عندما يعلم أنه لا يملك إلا أن يقول «وداعاً يا زميلة».

وشعر الحازمي يظل يحتفظ بهذه الروح حتى في ارتداده ــ فنياً ــ إلى أكثر القوالب عراقةً في الشعر، وفي خضوعه الكامل لرنين القوافي المحكم وحركة الرويّ الصارمة الانتظام:

المدلجاتُ بِليل الحزنِ سُمَّاري وأنتِ شاعرةٌ أيقظتِ أوتاري
يحمِلْنَ أفئدة لِلَّهْوِ هامدةً وتحملين فؤاداً جَذْوَةَ النارِ

فالخطّ القصصيّ المتحرك بمشاعره يمتد في رفق، وإن يَبْدُ عليه كما لو كان يهتم بالصورة الوصفية في حدّ ذاتها. ولربما كان منطق القصيدة العمودية يدفعه إلى ذلك دفعاً، فإذا عَدَل إلى الشكل التفعيلي ــ أي المعتمد على التفعيلة الواحدة المكررة ــ رأيناه يقول:

ماذا تبغين، وقد ضُجَّتْ أنحاءُ الدار
بصغارٍ تزحف عابثةً، تقفز...
تجتاز الأسوار
بُحَّتْ أصواتُ نداءاتٍ: فدوى
ميسونُ، وعمار
ونداؤك حلوٌ فاتنتي

فإذا اهتماماته تنصبّ على الكون القصصيّ، أو على التشكيلات الحكائية التي يحرص فيها على تأكيد صلة الإنسان بالإنسان، وصلة الإنسان بالكون. إلا أن الملحوظة العامة هي طغيان عناصر الحياة اليومية بديلاً للعناصر الفولكلورية؛ فقد استبدلها بالقَصَصِ الأسطوري الذي غلب على شعراء العصر، ليتفرد هو بذلك الأسلوب التصويري وحدَه.

وإن جاوزنا ــ بعد ذلك ــ ديواني مسافر لكثرة ترددنا عليهما حتى لقد فهمت الصورة عنده على أساس أنها انفعالية وبلا تخوم أسطورية، يلقانا سعد الحميدين بديوانه «رسوم على الحائط» نموذجاً للصور الشعرية عندما تتحوّل إلى سيريالية يختلط فيها المنظور بالمستور، والحلم بالعلم. ونحن نرى أنه بهذا الأسلوب يدخل في مجال أدونيس بمدرسته صاحبة التفجيرات اللغوية، ولكن بفروق أهمها أنه ليس باطنياً ولا ممن يميلون إلى التهويمات الميتافيزيقية. ولو نظرنا إليه من الجانب الذي يقف فيه القصيبي ومنصور الحازمي وأسامة عبد الرحمن، لرأيناه لا يأبه بحرارة التعبير ولا بالتصوير الحسيّ، أي بدأ البداية التي انتهى عندها القصيبي وجيله، ولم يوغل لا في الخضوع المباشر لطبيعة التجربة الرومانسية ولا في تمثل واقعية الكلاسيكيين الجدد في إطارهم العربيّ.. ولهذا بدا خياله غير مقيد بقيود التعبير التقليدي، وانطلق في أجواء رحبة وغريبة من المجاز، كما استخدم على نحو خاص ــ له عيوبه ــ لغة يختلط فيها العربيّ بالدارج، واللفظ الأصيل باللفظ الدخيل، مع تضمينات لا حصر لها، وتهشيمات جمل فقدت ــ من أجل ذلك ــ الكثير من مقوّمات الشعر الموسيقية يقول:

أقبل الصيف ونام
بين فخْذَيْن من الرمل.. استمالت
بومة نحو الغراب
همست في أذنه: مات الجراب
وغدا مات، وما مات

....

شرّش الحبُّ الطفيليّ وشاخ
أمسك العكاز والكشكول خاو
أرتمي ما بين زندي «جاعد»

يَتَنَزَّى بحنوط من «دباغ»
زفرات الكلْس والقصدير تهمي
عند باب الحبِّ «يا سمسمُ افتح»
خثر السمَّار لم يبق على الدكة عازفْ

وليس هذا أحسنَ ما عنده ولا هو الأسوأ، وإنما نرى فيه أسلوبه في المعاناة وتصويره إياها بتلك الصور الخاطفة التي لا يتحكم فيها المنطق بقدر ما يتحكم الإيقاع. ولئن كان ذلك صنيعه في الستينات ـ وقد صارت التجربة عنده من السعة والتنوّع بحيث استوعبت المفردات الدارجة والرموز التاريخية والتضمينات من المأثور ـ فإن صنيعه في منتصف السبعينات يكشف عن الانفعالية التي تستسلم تماماً للرؤى المتشابكة تشابك التداعيات في الذهن:

وأيوبُ كان الكتاب...
الجريدة ترحل قُرْبَ الصباح
بوادر حلم اللقاء البعيد، وتنسج ثوبا
ويا باكورة الأحلام...
إن جاءتك آهاتي
تسيل على دروب التيه رنّانه
أجيبي بالنداء الغائرِ النبراتْ
وقولي عندها: كان اللقاءُ البكر حادينا
وكم ماجتْ ظلال عرائس الذكرى
علينا عندما كنا!

وقد جرؤ على الانتقال بإيقاعاته المتلاحقة من المتقارب إلى الوافر، وهذا حقٌّ له. إلا أنَّ الذي لا حقَّ له فيه هو أنَّ ما يودعه بين ذلك ورؤاه المشكّلة أكبر مما يحتمله الشعر في السعودية، ولا سيما عندما يقول في

«ارتجاحات على سطح الزمن الراكد» للشاعر أحمد الصالح مسافر:

دائخ في رحْم كهف يدرأ الجمر من الرمل

(يتف) الآه مشدوداً إلى الركن بحبل الوهم

يستفُّ من الطين لقيمات من الدود

. . . . .

ويشويه بنار الآه

. . . . .

يمتطي القلق الجامد جواباً لآفاق

بميدانه الكهفي يجوب

سائلاً قدمى تاريخه

أترى ما قد. . .

وماذا سيكون؟

وجواب أخرس يربض بباب الكهف

. . . . .

يملك الأبيات

عن المعنى يحك

يرتمي في حضن أنغام من الجاز

الجهينيّ خلاصات بلا ماضٍ ويحفر

بجدار الكهف

. . . . .

باحثاً عن جواز نحو كهف آخر

لا بد صائر!

ولنا أن نسأل ــ بعد كلّ هذه المجازات الغريبة ــ هل ثمة وجهة نظر

معينة؟ والإجابة بالسَّلْب، إلا أنها لا تعني أن الحميدين سقط، ذلك لأنّ من الشعر الجيد ما لا يكون فيه إلا الإيحاء. ومع ذلك لماذا يرشف الشاعر رحيقه من حقول السيريالية؟

المعروف استاطيقياً أنّ الحدَّ الفاصل بين الرمز واللغز ـ وهما حدّان من التركيب التشبيهي عند أصحاب الفن ـ شعرةٌ من السهل قطعها إذا غُمَّ الإيحاء أو اضطرب نسق الأداء، ويتم هذا في الغالب إما بخرق قاعدة المقاربة عن طريق الغُلُوّ أو الإغراب، وإما بالاتكاء على نظرية العلاقات الرمزية للغرق المتعمّد في بحر الغموض. ومن ثَمَّ لا تتجاوب العطور والألوان والأصوات ـ وهي تتجاوب عند بودلير الشاعر الفرنسيّ صاحب هذا التفسير ـ ولا تعني شيئاً الآهات والكهوف والأرحام والأنغام حتى ولو عثرت على جواز السفر في عِبّ الشاعر لتمرّ، وشتان ما بينه وبين الهمشرّي الشاعر الأبولوني في مصر عندما ينشد:

بعث الشعرُ من لَدُنْه نسيماً
فائحَ العطرِ طيِّبَ النغمات

فقد تمّ التراسل الفنيّ كما تمّ تبادل المعطيات بين الحواس؛ فانتقل العطرُ من مجال الحاسة الشمية إلى مجال الحاسة السمعية على أساس جامعٍ ما في كلٍّ، بُغْيَةَ نقل الأثر النفسيّ إلى المتلقي وليس نقل محسوسات التجربة. أما عند الحميدين فالأمر يختلف، حتى إننا لنعجز عن تفسير إلحاحه على استعمال «الحبل» و«حبل الوهم» وجعله النهر «يطفح بالدم صديدا» ومشاهدته الساعات تتثاءب «في ليلٍ من الأسفلت» أو «يمتح الأنفاس من نرجيلة حبلى» أو:

عيناه تخترقان أغوار الكهوف
وأصيخ سمعي
أمتطي بغلاً من الأنغام...

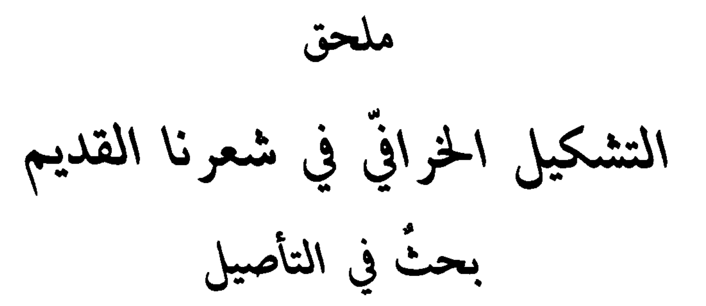
أقعده المسير

يا ليل.. يا ليلاه!

وإذن نصل إلى أن أغلب مجازه يعجز عن ترجمة فكره إلى لغة الصور، ولسنا نظن أنه يريد أن يحتجَّ احتجاج السيرياليين على الواقع. فثمة سبل أخرى أقربها ـ في النظر المجمع عليه ـ التشكيل المنبثق من أصول لها دلالتها وتستطيع أن تحسن تنسيق المخيلة الشعرية باللغة المفهومة. ولعل القيد الوحيد الذي يمكن أن يقيّد به الشاعر ـ إذا شاء أن يخرج على الأعراف ـ هو أن يحقق توازياً مقبولاً بين المرئيّ واللفظيّ، أي بين الإحساس بالواقع ومعادله الفنيّ.

ومع ذلك يظل سعد الحميدين ـ بين شعراء السعودية ـ نبرة متميزة آسرة. وفي ظننا أنه النموذج الواضح الذي يمكن أن ندلل به على أنّ الشاعر الأصيل المثقف ينحي عينيه ـ في لحظات الإبداع ـ عن الظاهر المحسوس من الكون، ويخوض في حوار فني مع الكلمات!

□ □ □



ملحق

التشكيل الخرافيّ في شعرنا القديم

بحثٌ في التأصيل

ملخص البحث

يبين البحث أهمية الخرافة الجاهلية في تشكيل الشعر العربي القديم وصياغة معانيه، وقد قسم البحث إلى جملة عناصر أولها الحديث عن مدلول التشكيل المقصود، بالتعريف، ثم يوضح أهم مصدر من مصادر الخرافة في الشعر القديم وهو أيام العرب. ويتناول البحث نماذج من تلك الأيام بما يفي بغرضه مركزاً على التشكيل الخرافي في تلك الأيام، وآثاره فيما يروي من شعر فيها، أو متأثراً بمدلول الخرافات التي روتها. ويبرز البحث ما تضمنته من عناصر العقلية البدائية في المجتمعات الإنسانية عامة كالطوطمية، والنسمية، والفتيشية، والشمانية. . الأمر الذي كشفت عنه الدراسات الاجتماعية والانثروبولوجية المعاصرة.

كما يعرض البحث لهذا التشكيل الخرافي نفسه في غير شعر الأيام مما تضمنته دواوين الشعراء، أو المجموعات الشعرية القديمة والموسوعات الأدبية. وقد نشر في مجلة كلية الآداب بجامعة الرياض، مجلد ٥، ص ١٩٩ فما بعدها، سنة ١٩٧٧ ــ ١٩٧٨.

The article explicates the importance of legends in shaping pre-Islamic poetry. The article deals with the following aspects: definition of the significance of structure, the most important source of legend in Arabic Poetry, *viz.*, Arabs' battles (Ayyāmu'l Arab), instances of these daily activities with emphasis on legendary structure, recurrent themes pertaining to primitive mentality, such as totemism, animism, fetishism,... etc., as dealt with in contemporary anthropological and social studies. The article also deals with this same legendary structure in poets' volumes, anthologies of old poems, and literary encyclopædias.

التشكيل الخرافي في شعرنا القديم

(١)

لغتنا الأدبية تقول «خرافة» من خَرَفَ خَرْفاً، أي فسد عقله، وتقول إن «الخرافة» هي الموضوعة من حديث الليل المستملح، تعني السمر. وكان «خرافة» رجلاً من عذرة استهوته الجن ــ فيما ترويه الأخبار ــ فكان يحكي ما رآه فكذبوه بقولهم: «حديث خرافة» أي حديث مستملح كذب! ولم يستعمل القرآن الكريم تلك الكلمة قط، ولكن روي عن رسول الله ﷺ قوله: «وخرافة حق». وفي حديث عائشة أم المؤمنين أن رسول الله ﷺ قال: حدثيني. فقالت: ما أحدثك حديث خرافة. وأما الشاعر القديم فقد ربط بين المعنى اللغوي للكلمة ومدلولها الفني فقال[١]:

حياة ثم موت ثم بعث   حديث خرافة يا أم عمرو

وليس من السهل ــ على أية حال ــ أن ننكر على القدماء استعانتهم بالخرافة في تشكيل جانب كبير من أفكارهم، بل لعل كل محاولة لتطهير آثارهم منها إنما هي إهدار لكثير من القيم التراثية الحقيقية. فقد مضى الحين

---

(١) راجع في **القاموس واللسان والمنجد** مادة «خرف» وعن الجن يقرأ المسعودي في **مروج الذهب** ١: ٣٢٩ وما بعدها.

الذي كنا فيه نخضع المرويات الجاهلية لسلطان العقل المتأثر بمنطق أرسطو، ناسين أن النظر بالعقل إلى مرحلة تاريخية لم تكن تعتد بالمنطق إنما هو تسفيه لحضارة ينبغي أن تعرف على نحو دقيق. ومع أن الدراسة التاريخية غير المتأثرة بنزعات النقليين الأول قد وقفتنا على حياة جاهلية خصبة، فلا نزال في حاجة إلى تقويم شامل لأصول الجاهلية التي تركت بصماتها على نتاج القدماء، ويمثله بنحو خاص: شعرهم، وأمثالهم، وملاحمهم التي رصدت باسم الأيام، وانْتُسِخَتْ بعد قرون في السير الشعبية!

وفي هذا البحث الموجز أرجو أن أتمكن من الكشف عن شيء من ذلك. وقد اخترت الخرافة لأنها جزء من الأساطير العربية التي نوشك أن نهملها إهمالا مطلقاً من ناحية، ولأنني أرى من ناحية أخرى أن عواملها أو أسبابها كلها تجتمع ـ بالضرورة ـ لتصوغ العمل الأدبي شاء الأدباء أم لم يشاءوا. لكن المشكلة الحقيقية تبدأ حين نقوِّم ونوازن ونعزل العوامل الفردية التي يفترض أنها تحدد العمل الأدبي. وأنا في الحقيقة لا أبحث عن تلك الفرديه، كذلك لا أبحث عن «قيمة» الأثر نفسه، فقد يكون موضوعاً، لكنه يحمل مع ذلك ضمير الأمة، ويفيدني في ذات الوقت على نحوٍ لا يفعله نص محقق خضع لغير الوجدان الجماعي للأمة.

ولقد يكون اعتمادي على ما يرفضه بعضُ علماء الاجتماع، فأحسب حساب عالم مثل يونج Jung صاحب فكرتي النماذج العليا واللاوعي العام، وفي ظني أن هذا وسيلة من وسائل فهم سلسلة معينة من الأنماط البشرية تتكرر هنا وهناك، ويعزى إليها وحدها قيمةُ التشكيل الخرافي في أي عمل أدبي بوجه عام.

غير أني لن أهتم إلا بالشعر، أو بتشكيلاته القائمة على بعض نزعات طوطمية Totemism وَنَسَمِيَّة Animism وفتيشية Fetishism وشَمانية Shamanism, ولتلك نصوص يمكن أن تناقش على أساس أسطوري

ــ وللعرب فيما رأينا حياة أسطورية ــ غير أني أفضل أخذها أخذاً خرافياً[1] لا بالمعنى اللغوي الـذي استهللت به بحثي، ولكن على أنهـا محصلة التجارب العربية الأولى. ومن قبيلها ما يحكيه الجاهليون عن صدى الميت ــ وقد صور بهامة صارخة[2] ــ وعن التغوّل الذي يستعين بعناصر من أفكار موغلة في القدم. وفي هذا المجال تروى حكاية غريبة عن الشاعر أمية بن أبي الصلت، بعد أن فشا شرُّه بادعائه النبوة[3]. فقد حُكِيَ أنه نام قريباً من أخت له، وإذا السقف ينشق عن طائرين وقع أحدهما على صدره فشقه، ثم أخرج قلبه وشقه أيضاً، وهنا قال له زميله: هل وَعَى؟ فأجاب: وعى! فعاد الزميل يسأل: أقَبِل؟ فأجاب: بل أبى؟ ثم ردَّ القلب إلى موضعه، وقفز عنه إلى السقف مع صاحبه فانطبق. وقام أمية بعد ذلك يمسح على صدره شاكياً حراً، وراح يقول:

اجعلِ الموتَ نصْب عينيك واحذرْ   غَـوْلـة الـدهـر إن للدهــر غـولا

وأخشى أن يتصور أحد أنني بصدد عرض تحليلي للحكايات الخرافية Fables لأن محورها وقائع خيالية خارقة للطبيعة، أو لأن أساسها بقايا أساطير قديمة، فهذا مما لا أقصد إليه، وإنما أنا أقصد إلى بعض الشعر فقط، أو إلى

---

(١) الطوطمية تقديس حيوان ما ترتبط به الجماعة وتتخذه رمزاً لها وتتسمى به كالذئب مثلاً أو الأسد، وأما الأنيمية فهي اعتقاد الجماعة بوجود أرواح Spirits مؤثرة في الطبيعة فتؤله، وأما الفتيشية فهي القوة السحرية Magic المؤثرة الخفية، وقد يحمل الرجل الفتيش Fetish أي البد ليجلب له السعد ويتخذه إلاهاً لبيته، في حين أن الشمانية عبادة الكهان لأنها مأخوذة من «شَمَن» ومعناها الكاهن كشق وسطيح وزهير بن جناب الكلبي.

(٢) في تاج العروس ٩:١١٢ مادة «هيم» قول لبيد:

فليس الناس بعدك في نفير   وليسوا غير أصداء وهام

(٣) الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ٢:٢٧٨، وما بعدها، طبعة دار الكتب الحديثة، الثالثة.

بعض التشكيلات التي تعتمد مثل هذه الحكايات. والتشكيـل هنا يعني التصوير، وهو في الشعر جوهر لا عَرَض، على أساس أنه لا شيء بغير صورة أي بغير صياغة، وأنه لا يمكن إدراك المصاغ أو تخيله في غير شكل معين. وسواء كنا مثاليين أو من أنصار المذاهب الواقعية، فإنني أصل التشكيل ــ في نهاية الأمر ــ بنظرية المعرفة Epistemology لأن طريقة التشكيل في الشعر لا يمكن فصلها عن عملية إدراكه.

وفي البيت الآتي الذي أرويه لزهير بن أبي سلمى[1] معنى ما أقول. فثمة تصور شعري يرتبط وجوده بصورة خرافية عجيبة. وهذه الصورة تقول بإيجاز إن عرب «وبار» نزلوا أرض الجن وأنسوا إليها، فتولت حمايتهم. حتى إنَّ كل من كان يريد أرضهم حَثَت الجن في وجهه التراب، فإذا أراد الرجوع ضلته وربما قتلته. فلما قُضي على وبار، لم يبق في أرضهم إلا مجموعة من الإبل ضربت فيها فحولُ الجن، فهي هنا الوحشية، وهي كالعمانية تماماً. ومن ثم قال الشاعر يصف ناقته الخارقة السرعة والقوة:

كـأني على وحشيـة أو نعـامـة ... لهـا نسب في الطيـر وهي ظليم

والبيت الذي ورد في تاج العروس[2]، وهو:

أتـوا ناري فقلت: منـون؟ قـالـوا ... سـراة الجن! قلت: عموا ظـلاما

يكشف عن إيمان راسخ بطوائف الجن ذوات الحيوات المستترة، وإن تكن تظهر للبشر في هيئات مختلفة. وهي فيها جِنُّ المدر وجن الوبر، وفيها من يسير نهاراً ومن يسري ليلاً، وحمل بعضها أسماء كالشنقناق الذي ذكره بشار بن برد وأبو النجم العجلي. وفي حيوان الجاحظ أن «دحرش» كان أبا قبيلة من الجن، وفيه أيضاً أخبار عن «الزواج المركب» أي الذي تم في

(١) في ديوانه لم يرد البيت ولكن المسعودي يرويه له في مروج الذهب ١ : ٣١٩.
(٢) مادة «سرى» ١٠ : ١٧٤.

الجاهلية بين الإنس والجن، وقد أشار إليه قول الشاعر علباء بن أرقم في هجاء بني تميم[1]:

يا قاتل الله بني السعلاة

عمرو بن يربوع شرار النات

ليسوا بأبطال ولا أكيات

يريد «شرار الناس وأكياسهم» لغة. وكان منهم من يرى أن الجني يصد البقر عن الماء عندما يركب قرني الثور الذي يتقدمها للورد، وفي ضوء هذا نفهم معنى قول الأعشى[2]:

لكالثور والجنّي يضرب وجهه ... وما ذنبه أن عافت الماء باقِرُ

ذلكم ما أعنيه بالتشكيل الخرافي. وهو عملية فنية وليست حدية، لأنها ترتبط في وجودها بصورة غير محددة كصورة السحابة مثلاً. فهذه تتخذ عدة تشكيلات نقبلها جميعاً، ونربط بها نحن أي شكل نشاء، بعكس الصورة الحدية التي تتحقق معرفتنا بها بملامحها الثابتة، كالكتاب والوردة والقمر وأي نجم من النجوم.

(٢)

وأقف بالبحث ـ أول ما أقف ـ عند شعر الأيام بكل تكوينه الثقافي. وقد اشترك في هذا التكوين مجموعة من الرواة والنسابين أذكر منهم الأقرع بن حابس، وأبا جَهْم بن حذيفة ومخرمة بن نوفل. وكان عقيل بن أبي طالب يجلس على طنفسة في مسجد رسول الله ﷺ ويتحدث في علم الأنساب وأيام

(١) **الحيوان** ٦: ١٦١ ط. البابي الحلبي.

(٢) في ديوانه لم يرد هذا البيت، ولكن الألوسي يثبته في بلوغ الأرب ٢: ٣٠٣.

العرب، ولما كان ممن أطال في ذكر مثالب الناس فقد لقي العداوة في كل وجه[1].

وممن تحدث في الأيام أبو عمرو بن العلاء، وروي أن كتبه ــ قبل أن يتقرأ ــ بلغت سقف بيته[2]، وقد نقل عنه تلميذان نابهان هما أبو عبيدة معمر بن المثنى والأصمعي. ويعنينا هنا أول التلميذين ــ وكان توفي سنة سبع ومائتين للهجرة ــ لأن له كتاباً في الأيام، على ما يروي ابن النديم في فهرسته، ضمن مائتي كتاب لم ينج من الضياع منها سوى كتاب المجاز.

وإذا كان ابن النديم أول من أشار إلى أيام أبي عبيدة. فإن ياقوتاً الحمويَّ ــ من بعده ــ يذكر أن ذلك الكتاب كتابان. أولهما كبير على ما ذكر ابن خلكان، فهو يضم ألف يوم ومائتين، وثانيهما صغير يضم خمسة وسبعين يوماً[3].

ولقد حاول الدكتور عادل البياتي ــ وهو أكاديمي من العراق ــ أن يجمع روايات الأيام كلها، فلما قابل تلك التي تعْزَى إلى أبي عبيدة بسواها مما ينسب إلى المفضل الضبي وابن الكلبي والأصمعي وجد أبا عبيدة يفوز منها بنصيب الأسد، ذلك أن الرواة كافة لا يبلغون في مروياتهم ثلث ما يروي[4].

أما أيام أبي عبيدة فقد نثرت في «نقائض جرير والفرزدق» لمحمد بن حبيب المتوفي سنة خمس وأربعين ومائتين. ويبدو من مطالعتها أن أبا عبيدة لم يشرحها، وإنما كان يفسر بعض غريبها، وكانت رواياته عن الأيام تساق

---

(١) الصفدي، نكت الهميان ٢٠٠، ٢٨٧ ط. مصر سنة ١٩١١، وفهرست ابن النديم ٨٧.

(٢) البيان والتبيين ١: ٣٢١.

(٣) معجم البلدان ١٩: ١٥٤، وفيات الأعيان ٤: ٣٢٣.

(٤) في الإكليل أن للهمداني كتاباً في الأيام ١: ٢٠٤، وفي كشف الظنون ١: ٢٠٤ أن لأبي الفرج الأصفهاني كتابين في الأيام يضم أكبرهما ألف يوم وسبعمائة، وتلك مبالغة لم تثبت للبحث المحقق

بمناسبة ذكرها من لدن أي من الشاعرين. على أننا نجد أياماً أخرى لأبي عبيدة ترد في أغاني أبي الفرج، وفي عقد ابن عبد ربه، وفي فاخر المفضل بن سلمة بن عاصم. كما ترد في شرح المفضليات لابن الأنباري، وشرح الحماسة للتبريزي، وخزانة الأدب للبغدادي، ونهاية الأرب للنويري، بجانب أمثال الميداني وكامل ابن الأثير.

وتلك ٱلأيام نقلت إلى أبي عبيدة عن طريق واحد كأستاذه أبي عمرو بن العلاء، وعن طريق غير واحد من هوازن وسواها. ولعلنا إذا وازنا مروياته بمرويات الأصمعي ـ كما فعل طه الحاجري ـ نجد أن «صنعةً» ما شابت أسلوبه. فهو فيها فنان أكثر منه مؤرخاً، وهو يعني بالجو العام عنايته بالحدث، ويفيض من أوصافه عليها ما يخرج بها عن حد الخبر المحقق. بل لم يكن يجد غضاضة في أن يحرِّف رواية أستاذه نفسها مع أنه هو القائل عنه «كانت عامة أخباره عن أعراب ممن أدركوا الجاهلية» مثال ذلك ما نقله عن أبي رجاء العطاردي حين سأله: ما تذكر؟ قال: أذكر قتل بسطام بن قيس [١]، ثم أنشد بيتاً رُثِيَ به هو:

فَخَـرَّ على الأَلاءةِ لـم يُـوَسَّـدْ   كـأن جبينَـه سيفٌ ثقيـل

غير أن أمانة أستاذه لم تكن برادعة له عما يصدر عنه، ذلك أنه ـ في رأيي ـ كان يعرف أن الأيام ليست تاريخاً بقدر ما هي فن. بل كانت عنده من وضع أجيال من البدو لم تكن تعنيها الحقيقة كثيراً [٢]، وربما أضافت من

(١) المعارف لابن قتيبة ١٨٩ وطبقات ابن سعد ٧: ١٠٠.

(٢) ما يقال من أن المقصود بالأيام هو الحروب التي وقعت بين القبائل العربية يحتاج إلى إعادة نظر. فمن ناحية لم يقدم أوائل القدماء تعريفاً واضحاً لكلمة يوم، وإن فسر ابن السكيت «الأيام» بمعنى الوقائع، وقد يراد بالأيام العقوبات والنقم وبه فَسَر بعضهم قوله تعالى: ﴿وذكرهم بأيام الله﴾، كما يأتي اليوم بمعنى الدهر. (تاج العروس ٩: ١١٥، ١١٦) ومن ناحية أخرى تتضمن الأيام قيمًا اجتماعية وفكرية تتضاءل أمامها وقائع المعارك نفسها.

عندها ما شاء لها الإضافة، وضخمت الهيّن الذي لم يكد يصل إلا إلى حد المناجزة. تُرْوَى بعض الأيام بنفر قد لا يجاوز أصابع اليد الواحدة، ومع ذلك هي ملاحم، ويُرْوَى أنه اجتمع عند الوليد بن عقبةَ سُمَّارُه وهو يومذاك أمير على الكوفة، وكان بينهم لبيد بن ربيعة. فسأل الوليد لبيداً عما كان بينه وبين الربيع بن زياد العبسي عند الملك النعمان بن المنذر في يوم فاثور، فقال لبيد: هذا كان من أمر الجاهلية وقد جاء الله بالإسلام! فقال له: عزمت عليك ــ وكانوا يرون لعزمة الأمير حقاً ــ فجعل لبيد يحدثهم، فحسده رجل من قبيلة غنى، فقال: ما علمنا بهذا! فقال لبيد: أجل يا ابن أخي، لم يَرْوِكَ أبوكَ مثل هذا، فقد كان أبوكَ ممن لم يشهد تلك المشاهد فيحدثك [1].

والخبر إن لم يكن يحمل معنى التزيد على لبيد، يدل على أن من الأيام، ما لم تكن معرفة الناس به واسعة، وهذا لا ينفي ــ بطبيعة الحال ــ وجود اليوم العظيم مثل «يوم اليمامة» و«أيام البسوس» كلها.

(٣)

أصل إلى شعر الأيام جاعلاً وراء تقديمها أسباباً أولها أن الأيام وحدها تفي بأغلب ما أصدر عنه لأنها تراث نبع من الضمير الجاهلي في شتى تكويناته الاجتماعية، وامتلأ بالمحتوى الفكري الذي يتشكل تشكيلاً قومياً لم تشاركه فيه الأمم المجاورة مع تسليمي بوجود تأثيرات متبادلة بينهما [2].

والسبب الثاني هو أن الأيام تتضمن خلاصة الثقافة العربية الأولى

---

(١) الأغاني ٥: ٣٦٧.

(٢) ربما كان من أهم هذه التأثيرات فكرة الخلود، أو التماس بعض أسبابه في الحياة قبل الموت، وهذا نفسه شاع في الآداب المصرية القديمة والبابلية والأشورية، بخلاف المفهوم الذي أرسى قاعدته الإسلام، وهو حتمية الموت في الحياة الأولى.

ممتزجة بالأساطير والقصص الخرافي، وكان المحدِّثون ـ منذ العصر الأموي ـ قد دأبوا على طمسها لأن فيها إيقاظاً لشعور جاهلي أساسه العصبية، وكان ذلك أمراً مستكرهاً على أيامها [١].

والسبب الثالث أن ملاحم الأيام زاخرة بإشارات ورموز حول آثار الشخوص الأسطورية المنقرضة والبلدان الطامسة، مثل عماليق «يوم اليمامة» [٢] ومعمري «يوم البسوس» وأبنية «يوم المشقر».

وأبرز ما يطالعنا في شعر الأيام ـ وهو شعر ملحمي في جملته ـ أبطاله من الرجال والملوك والكهان، ولا أذكر الآلهة لأن ذكرهم يدخل في باب الأساطير، وقد برزت بشخوصها تارة وبرموزها الأصنام والأوثان والكواكب والنجوم تارة أخرى [٣]. أما البطل الإنسان فهو الإنسان المأسوي الذي حدثنا عنه كل شعر الجاهليين، وليس شعر أيامهم فقط. ولكن الأيام ركزت على الملك والكاهن، بل كثيراً ما قرنت الملوكية بالكهانة، وكان من اعتقاد القوم

---

(١) بلغ من شدة حرج العلماء أن أبا عمرو الشيباني كان إذا انتهى من كتابة ديوان القبيلة كتب مصحفاً وأودعه أحد المساجد ـ راجع **الفهرست** ١٠١.

(٢) يعد هذا اليوم من خير النماذج على التاريخ الأسطوري عند العرب، وهو ليس من رواية أبي عبيدة وإنما من رواية المفضل الضبي، مع أنه يصلح أن يكون أولى حلقات أيام العرب مع يوم حلف عرينة، ويشبهها يوم ذي قار ـ كآخر حلقة ـ حيث يتعلق قسم منه ببدايات تأسيس الحيرة إلى تنصيب النعمان ابن المنذر وقتل الشاعر عدي بن زيد العبادي، وأما القسم الثاني فهو يبدأ بقتل النعمان وثورة العرب على الفرس الذين انتهوا بهزيمتهم في أرض العرب ـ راجع **الأغاني** ٢٠ : ١٣٢، ٢ : ٩٧.

(٣) كان استصحاب الآلهة في الحروب ظاهرة ملحوظة في الجاهلية، ففي يوم الزويرين جاءت تميم بجملين صغيرين تعبدهما وكانا مجللين، وفي يوم الفخار كان الدوار الصنم الذي ذكره امرؤ القيس في قوله:

فَعَنَّ لنا سربٌ كأن نعاجه ... عذارى دوار في ملاء مذيل

أنهم لا يموتون، وإذا قتلوا فإن دماءهم تشفي الكلبى والمخبولين، قال المتلمس:

من الـدارميين الـذين دمـاؤهمْ   شفـاءٌ من الدَّاء المجَنَّـةِ والخَبْلِ

ولهذا الشاعر قصيدة قال عنها أبو عمرو بن العلاء إنه كان من عادة العرب إذا أرادت أن تنشدها توضأت لها [1] ومطلعها:

تعيّـرني أمي رجـالٌ ولن تَـرَى   أخـا كَـرَمٍ إلا بـأن يتكـرمـا

وفيها يذكر قَتْلَهم للملوك بقوله يذكر عمرو بن هند يوم قُتل:

وكنـا إذا الجبـارُ صعَّـر خـدَّه   أقمنـا لـه من مَيْلِهِ فتقـوَّمـا

وقد أخذه الفرزدق بغير بُعْدِهِ الملحمي فقال:

وكنـا إذا الجبـار صعَّـر خـدَّه   ضـربنـاه حتى تستقيمَ الأخـادعُ

وأبدع فيه بشار فقال:

إذا الملِكُ الجبـارُ صعَّـر خـدَّه   مشينـا إليه بـالسيوف نعـاتبـه

ووقف عنده جابر بن حُنَيّ في أبيات رأيناها مذكورةً في يوم الكلاب الأول، منها[2]:

نعاطي الملوكَ الحقَّ ماقَصَدُوا بِنا   ولـيس علينـا قَتْـلُهمْ بِـمُحَـرَّمِ
ويـوم الكلاب استنـزلتْ أَسَـلاتُنـا   شُـرَحبيـل إذ آلى إلِيّـَةَ مُقْسِـمِ

وبطبيعة الحال لم يكن كل العرب ممن يحرم قتل الملك، وهذا مما قد يفسد صورة الإطلاق بوجه عام. إلا أن مرجليوث سجل أن جميع العرب القدماء كانوا يسبغون على ملوكهم كثيراً من صفات التقديس والرهبة، يؤيده

---

(١) طبقات اللغويين والنحويين ٣٣.
(٢) نقائض جرير والفرزدق ٨٨٧ ط. ليدن ١٩٠٧.

تسمية عمرو بن هند بمحرق، ومحرق صنم علقت عليه بكر بن وائل [1] وقد روي أن المحرق عمرو بن هند كان يشق أخاديد في يوم أوارة ويضرمها ناراً، ثم يلقي بضحاياه فيها من تميم، بعد قَسَمٍ أخذه على نفسه لما قتل ابنه!

وتذكرني حكاية قتل الملوك وعدم قتلهم بواقعتين ذكرتهما في أحد كتبي، أولاهما اعتقاد العرب بتعذُّر قتل كبار الفرس، فلما كان يوم ذي قار وتمكن بكري من أن يصرع فارسياً صاح «يا قوم إنهم يموتون» وهنا أنشد عمرو بن معدي كرب [2] :

أنـــا أبـــو ثـــورٍ وســـيـفـــي ذو فـــنـــونْ
أضـــربـهـم ضَـرْبَ الـــذي بـــه جـــنـــونْ
يـــالـــزبـيـــد، إنـــهـــم يُـمـــوَّتـــونْ

وحول هذا المعنى الخرافي يقول الشداخ بن يعمر [3] :

الـقـــومُ أمثـــالـكـم لـهـم شـعـــرٌ في الـــرأس لا ينشـرون إن قتلوا

على أن هذه القدرة على مقاومة الموت من جانب الفرس كان يقابلها ـ في اعتقاد العرب ـ ضعف في الإنجاب، الأمر الذي كان يدعوهم إلى اللجوء للسحر العربي، كما فعل هرمز العقيم لتحمل إحدى نسائه. فلما حملت أمر فَعُقِدَ التاج على بطنها، وأنجب سابور ذا الاكتاف أفظع الناس!

وأما الثانية فهي أن الحارث بن ظالم المُرِّي افتخر بأنه قتل سبعة ملوك كانوا نائمين على وسائد الريحان ـ في حالة طقوسية على أكبر الظن ـ فكسر خرافة تحريم قتل الملك، وأنشد [4] :

---

(١) الزمخشري، **المستقصى من أمثال العرب** ١ :٤٨ ط. حيدر أباد الدكن.

(٢) **الأساطير، دراسة حضارية مقارنة** ١٠١، راجع أيضاً **مروج الذهب** ١ :٣٣٧، **المعارف** لابن قتيبة ٢٨٧.

(٣) التبريزي، **شرح ديوان الحماسة** ١ :٢٠٨.

(٤) **الأساطير، دراسة حضارية مقارنة** ٩٨، **الموشح** للمرزباني ١٣.

أبلِغْ جـذيمـةَ إن عـرضت فـإنني عَمْـداً تـركتهُمُ عـبيـدَ سنـانِ
لو كنت من رهط الحرامل لم أعد وبنيت مكـرمـة بكـل مكـانِ
الـقـاتليـن من الـمنـاذرِ سبعـةً في الكهف فوق وسائدِ الريحانِ

وليس يمكن فهم مقصود الشاعر إلا في ذلك الإطار الخرافي الذي تعمد تحطيم مِثْلِه أغلبُ الرواة المسلمين. وفي هذا الإطار الخرافي نفسه الصورة التي رسمت لامرىء القيس في يوم حجر، وهي تشبه تماماً صورة أي بطل ملحمي من أبطال الإغريق. فأبوه ملك وأمه ملكة هي فاطمة بنت ربيعة أخت كليب وائل مبدد جموع اليمن في يوم خَزَاز[1] ، وكليب شاعر يوم البسوس. وبرغم ذلك فقد تربى تربية مجهولة لأنه نشأ طريد أبيه وقد أمر بقتله، ويموت الأب الملك كما يموت امرؤ القيس غريباً على جبل عسيب بعد زيارته لقيصر الروم!

* * *

وندع الملوك ـ وأبناؤهم الذين تقتلهم العشائر لهم شأن في شعر الأيام ـ لنتوقف قليلاً عند الكاهن، وقد ذكرنا قبل كيف وصل إلى مرتبة التأليه في الشمانية. غير أن تلك العقيدة الأسطورية التي تقدس الشمن هي نفسها الكهانية التي وجدت عند الآراميين نسبة إلى Kahena ، وعند العبرانيين نسبة إلى Kohen وربما سادتهما كما سادت كلمة كاهن في العربية كلمة «حازي» التي تشبهها في العبرية Haza . وما يعنينا من هذا كله أن الكهانة والكاهن ترددا كثيراً في شعر الأيام، ونرى من الضروري إعادة النظر في فهمهما، فلا نقرأ ما تدل عليه ألفاظ البيتين التاليين ـ وهما لعلقمة بن السباح ـ القراءة التي يكشف عنها ظاهر اللفظ فقط:

---

(١) لمعد على مذحج، وخزار جبل بين البصرة ومكة.

لـمــا رأيتُ الأمــر مــخـلوجــةً أكــرهتُ فيك خــرصــاً مــارنــا
قلت لـه: خـذهــا فـإني امــرؤ يعـرف رمحي الـرجـلَ الكـاهنـا

ففي النقائض[1] أن عمرو بن الجعيد الكاهن قتل في يوم الكلاب الثاني، وكأن أبا عبيدة وهو يسجل سخرية ابن السباح بمقتله يريد أن يكشف عن الجانب الآخر من الموقف. إذ لماذا يسخر إذا لم يكن للكاهن حَدُّ التأليه؟ ألم يكن يتمتع بكل ما يعينه على تمكين فكرة الإنسان القادر على كل شيء؟ هكذا لم يكن عجيباً كل ما يروى عن الجِبْت ــ وهو سحر القبط في مصر ــ وقد كان من عدة أي كاهن جاهلي، وفيه قال سبحانه وتعالى في محكم تنزيله ﴿ألم تر إلى الذين أوتوا نصيباً من الكتاب يؤمنون بالجبت والطاغوت﴾. وفي الحديث الشريف «الطيرة والعيافة والطرق من الجبت»[2].

وكان كاهن بني أسد يخاطب الناس في يوم حجر بقوله: «يا عبادي» وجاءت بكر بكاهن معمر اسمه عمرو بن قيس جعلته رئيساً لها في يوم الزورين. وسمي بذلك هذا اليوم لأن تميماً أتت فيه بجملين صغيرين وجللتهما على أنهما إلاهان لها يقابلان عمرو بن قيس، وفي هذا أنشد الشاعر[3]:

كـانـت تـمـيـمٌ مـعـشـراً ذوي كـرمْ
مـا جـبـنـوا ولا تـولـوا مـن أَمَـمْ
إذا امـتـطت ضَـبَّـةُ أعـجـازَ الـنـعـمْ
فـلـم تـدعْ سـاقـاً لـهـا ولا قـدَمْ

(١) **النقائض بين جرير والفرزدق** ١: ١٤١ ط. مصر سنة ١٩٣٥.
(٢) **الأساطير، دراسة حضارية مقارنة** ٩٩، **لسان العرب** «جبت» وروى المسعودي في **المروج** ١: ٣٣٦ أن الكهانة تكون من قبل شيطان مع الكاهن، وهذا الشيطان هو الجن وهو الطاغوت أيضاً!
(٣) **لسان العرب** «زور» **الكامل** لابن الأثير ١: ٣٦٨.

جـاءوا بـزَوْرَيْـهـم وجئـنـا بـالأصـمْ
شـيـخٍ لـنـا مـن عـهـد عـاد وإرمْ
يضـرب بـالسيف إذا الـرمـح انـقصمْ

ولقد ترتب على هذا أمران: أولهما أن الكاهن كان متى مات أقيم له حمى مقدس. يروى أنه مات عامر بن الطفيل ـ وقد عاش متكهناً ـ جعل أهله حمى لقبره[١]. وثانيهما أن أحيطت الناقة بتقديس ورهبة، ولا يمكن أن نفهم عملية الإفناء التي تمت أيام البسوس[٢] إلا في ضوء ذلك. فثمة ناقة وفصيلها وامرأة، وهن جميعاً ممن يتشاءم به، وتنتهي أحداث اليوم بسقوط مهلهل بن ربيعة تحت أخفاف بعير[٣].

وكان الجاهليون يحسبون أنه إذا وقعت عين البعير على «سهيل» مات من ساعته، وتصوروا أن «الدبران» يجمع قلاصه كل ليلة ويسوقها صداقاً إلى «الزهرة» التي كان خطبها ورفضته، وهو من أول الدهر إلى هذه الساعة يتبعها بقلاصه[٤]، وفي ضوء ذلك لا بد من أن نتعمق التشكيل الشعري الذي صدر عنه طفيل الغنوي:

---

(١) **الأساطير، دراسة حضارية مقارنة** ٧١.

(٢) البسوس هي خالة جساس، وكانت صاحبة الناقة التي قتل سقبها وقد كان كراغية البكر يضرب مثلاً في الشؤم. ووصفت هذه الناقة بأوصاف تشبه ناقة صالح التي ولدت عظيمة الضرع والقوائم من بطن صخرة. والمدهش أن امرأة جميلة هي التي شجعت «قدار» على عقر الناقة العظيمة.

(٣) النويري، **نهاية الأرب** ١٥: ٤٠٥.

(٤) **تاج العروس** ٧: ٣٨٤ مادة «سهيل» والمعروف على أي حال أن طيئا عبدت سهيلاً بالرغم من أن الأسطورة تقرر أنه كان في اليمن عشاراً بلغ من ظلمه للناس أن مسخه الله كوكبا. ومع ذلك لا نعجب إذا أبذلت المحاولات لربطه بالشمس على أساس أنه ابنها المخصب عند المصريين القدماء؛ ومنهم أخذه أهل اليمن وسموه الفحل من «فتاح إيل» كما يقول أمين فهد المعلوف في «المعجم الفلكي» المطبوع بمصر سنة ١٩٢٣.

أمـا ابنُ طوقٍ فقـد أوفى بـذمتـه كما وَفى لِقلاص النَّجْمِ حـاديها

والحادي هنا الدبران، وهو من النحوس عند العرب حتى قال كثير عزة [(١)] :

إذا دَبَــرانٌ منــك يــومــاً لقيتــه أؤمـل أن ألقـاك غَـدْواً بـأسْعَــد

ومن الإبل أنواع حرم استخدامها لأمور بعضها مرجعة إلى طوطميتها، وبعضها الآخر مرجعه إلى ارتباطها طقوسياً ببعض المعبودات، ولقد أشار القرآن الكريم إليها بقوله تعالى: ﴿ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام﴾ [(٢)] إذ كانوا يبحرون البحيرة ويسيبون السائبة ويصلون الوصيلة ويحمون الحامي، وعن سعيد بن المسيب قال: «البحيرة التي يمنع درها للطواغيت فلا يحلبها أحد من الناس، والسائبة التي كانوا يسيبونها لآلهتهم فلا يحمل عليها شيء، والوصيلة الناقة البكر تبكر في أول نتاج الإبل بأنثى ثم تثنى بَعْدُ بأنثى. وكانوا يسيبونها لطواغيتهم إن وصلت إحداهما بأخرى ليس بينهما ذكر، والحام فحل الإبل يضرب الضراب المعدود فإذا قضى ضرابه ودعـوه للطواغيت وأعفوه من الحمـل فـلا يحمـل عليـه شيء، وسمـوه الحامي» [(٣)] . وتروي الروايات ما يصيب القوم من عنت إذا عبثوا بالقدسية التي فرضها الكهان لهذه الإبل، ومن ثم ارتبطت بها ظاهرة التشاؤم. بل أفرطوا في ذلك، حتى إنهم كانوا يخشون نفرة أية ناقة وهم فوق ظهرها على أرض مقدسة، فإذا نفرت تحتم نحر النافرة. يروى أن ناقة أحد الشعراء في يوم الكديد نفرت على قبر ربيعة بن مكدم ــ وكان ملكاً يعقر على قبره تعظيماً ــ فأسرع يعتذر عن عدم نحرها ببعد الشقة وتعب المطية، قال:

---

(١) ديوان الطفيل ١١٣ ط. الكتاب الجديد؛ والزمخشري، المستقصى من أمثال العرب ١ : ١٨٥.

(٢) سورة المائدة: آية ١٠٣.

(٣) القرآن الكريم بتفسير الإمامين الجلالين ١٦٥ وبلوغ الأرب ٣: ٣٦.

نفَرَتْ قَلوصي من حجارةِ حَرَّةٍ   بُنيت على طَلْق اليـدين وهـوب
لا تنفـري يـا نـاقُ منـه فـإنـه   سبّـاء خمـر مُسعِـر لـحـروب
لـولا السفار وبعْدُ خَرْقِ مهـامـةٍ   لتـركتهـا تحبـو على العـرقـوب

فلما بلغ شعره بني كنانة قالوا: والله لو عقرها لسقنا إليه ألف ناقة سود الحدق [1] . كما يروى أنه كان لعنزة صنم يقال له سُعَيْر، فخرج ابن أبي خلاص الكلبي على ناقته فمرت به وقد عترت عنده عتيرة [2] ، فنفرت ناقته فأنشد يقول [3] :

نفـرت قَلوصي من عتائـر عُتِّـرتْ   حـول السُّعَيْـر يـزوره ابنـا يَقْـدُم
وجمـوع يـذكـرَ مهـطعين جنـابـةً   مـا إن يـحيـر إلـيهـم بتكـلُّم

هذا وللإبل تشكيلات أخرى كان من أبـرزها ــ عنـد الجاهليين ــ الراقصات والهاديات، وقد امتلأ الشعر القديم بهما، كما كانت من أدوات الحلف الغليظ. ويذكرنا ذلك بالغزال الذي لم يقتل قط عند أي شاعـر جاهلي، وكان بعض العرب قد جعله صورة للشمس في الأرض وقَدَّسه، وقد روى ابن هشام في السيرة [4] أن عبد المطلب جد الرسول ﷺ وجد في بئر زمزم عند إعادة حفرها تمثالين ذهبيين لغزالين ضمن أسياف وأدراع. وبالمعنى المقدس نفسه، وضع الغزال مع الشمس والمرأة العارية ــ رمز الشمس ــ في محاريب الملوك [5] .

---

(١) **الأغاني ١٦ : ٥٨** وما بعدها.
(٢) العتيرة ذبيحة كان الجاهليون يذبحونها في رجب متقربين بها لأصنامهم، فهي الرجبية.
(٣) **بلوغ الأرب ٢ : ٢١٠** ويقدم ويذكر ابنا عنزة رأي الشاعر أبناءهم يطوفون حول سعير.
(٤) **١ : ٩٥** ط. صبيح، بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد.
(٥) راجع التشكيل الذي يضمنه امرؤ القيس في ديوانه **٣٤** قوله:
ومـاذا عليه أن ذكـرت أوانسـا   كغزلان رمل في محاريب أقيال

وكالغزال دارت حول الثور طقوس وعقدت حوله عادات، حتى لقد قال الجاحظ: «ومن عادة الشعراء، إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش. وإذا كان الشعر مديحاً ـ وقال: كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا ـ أن تكون الكلاب هي المقتولة. ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب، وربما قتلتها. وأما في أكثر من ذلك، فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة» [١] .

ولقد لحظ الدكتور عادل البياتي أن ثور ملحمة قلقاميش البابلية ـ وهي عربية على نحو ما ـ قد جعله آنو كبير الآلهة عند السومريين رمزاً للقحط، ولهذا كان يقتل دائماً في جميع المراثي! وأما في شعر الأيام فأوضح صورة للثور إنما جاءت في يوم حَوْزَة ضمن واحد من رثائيات الخنساء فيها:

ونَوْح بعثت كمثل الأرا　　　خ آنست العين أسبالها

والنوح النساء يجتمعن للحزن فأشبهن ـ وقد خرجن مجتمعات ـ بالأراخ أي بقر الوحش يرى المطر يسقط فينطلق فيه، لأن بقر الوحش على ما يروي أبو عبيدة يفرح بالمطر، وذكر أن مثله في الفرح بالمطر قول ابن الأحمر:

مارية لؤلؤان اللون أوردها　　　طل وبنَّسَ عنها فرقدٌ خصر

ونحن لا نفهم هذا التشكيل إلا إذا عرفنا أن ابن المارية ـ وهي البقرة الوحشية ـ لم يسم بالفرقد الذي هو نجم في السماء إلا لكونها من صنف للحيوان مقدس [٢] .

* * *

---

(١) **الحيوان ٢ : ٢٠ .**

(٢) **الأغاني ١٥ : ٩٣ وما بعدها.**

ومن الخرافات التي شكلت بعض شعر الأيام كل ما دار عن الحيات. وهو كثير، وأغلب ذلك الكثير رموز تضرب في صميم الموروث الجاهلي. نلخظ ارتباط الحية بالمرأة من ناحية، وبالجن من ناحية أخرى. ويذكر الزبيدي أن الجان حية أو ضرب من الحيات [1] . وفي أحد أيام الفجار الثاني قام حَرْبُ بن أمية مع مرداس بن أبي عمرو بإصلاح غيضة مشجرة، فأضرما فيها النيران. فلما علا اللهيب سُمع من الشجر أنين وضجيج، ثم طارت حياتٌ بيض في الهواء. وهنا مات الرجلان، أماتتهما الجن فيما يزعم الأقدمون [2] .

وينقل الدكتور جواد علي عن بعض الجاهليين أنهم كانوا إذا وجدوا حية ميتة كفنوها ودفنوها، وقد فعلوا ذلك في الإسلام أيضاً. وعن الروض الأنف روى الحكاية الطريفة الآتية: «كان جمع من أصحاب رسول الله ﷺ يمشون فوقع لهم إعصار، ثم جاء إعصار أعظم منه، ثم انقشع فإذا حية قتيل، فعمد رجل ـ منا ـ إلى ردائه، وكفن الحية ببعضه ودفنها. فلما جن الليل، إذا امرأتان تتساءلان: أيكم دفن عمرو بن جابر؟ فقلنا: ما ندري ما عمرو بن جابر! فقال: إن كنتم ابتغيتم الأجر فقد وجدتموه، وإن فَسَقَة الجن اقتتلوا مع المؤمنين منهم، فقتل عمرو وهو الحية التي رأيتم» [3] .

ويقول الزبيدي إن «اللاهة» هي الحية العظيمة، وإن «اللات» الصنُم المعروف، أصله «لاهة» كأنه سمي منها [4] ، وهذا رأي نثبته ولا نؤيده في ضوء المعلومات الأسطوريةالتي أكدها أمثال«ديتلف نيلسن»[5] ممن كتبوا في التاريخ العربي.

---

(1) تاج العروس ٩:١٦٥ مادة «جن».
(2) الحيوان ٢:١٤٣، الأغاني ٦:٢٩٢.
(3) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦:٧٢٧.
(4) تاج العروس ٩:٤١٠ مادة «لوهة».
(5) راجع التاريخ العربي القديم ١٨٦، ١٨٨، ١٩٢ على سبيل المثال.

فإذا طرقنا يوم ذي طلوح نرى بطله يستيقظ من نومه ومازال الظلام باسطاً جناحيه على الصحراء، ويبحث عن ناقته فلا يراها، ثم تلوح له قطعة من الظلام تتحرك نحوه ببطء فيتوهمها جيشاً. إلا أن الفجر لا يلبث أن يطلع، فإذا هذه القطعة سرب عظيم من النعام، وأمامه ناقته مشدودة اليدين تسير وثباً. ومن عادة الجن أن تختار الأماكن الموحشة في الظلام ــ مثل رهبان الليل ــ وتذهب مع الحيوانات التي تنفر من الإنسان مثل النعامة [1]، فلعل بطل يوم ذي طلوح قصد إلى أنّ ناقته جنية أو أنها من رهبان الليل!

وتظهر الحية في يوم بطن عاقل مرتبطة بحلف لم يذكر أبوعبيدة نصه، وفي أحد أيام داحس والغبراء تظهر رمزاً للجوع وذلك في رثاء الحطيئة لقيس بن زهير:

إن قيساً كان ميتته ... أنفاً والحر منطلق
شام ناراً باللوى اقتدحت ... وشجاع البطن يختفق
في دريس لا يغيّبه ... رُبّ حُرٍّ ثوبهُ خلق

وفي يوم البردان تظهر أيضاً رمزاً، ولكن للعلاقة القوية بينها والمرأة. فقد نام حجر آكل المرار ــ وكان ملكاً عظيماً ــ فإذا ثعبان أسود يظهر وزوجه تراه. فيهوى عليه يريد عضه، وهو يتحرك فلا ينيله من نفسه، والمرأة لا تزال ترى وترجو أن يتم العض ليموت الملك كما تريد. حتى إذا رأى الثعبان عس الملك المملوء لبناً سعى إليه وشربه ثم مجّه، فقالت: يستيقظ فيشرب فيموت فأستريح منه! ولما انتبه حجر طلب العس، ولم يكد يرفعه إلى شفتيه حتى اضطربت يداه وأريق اللبن، فنظر إليها يسألها عن الثعبان: أين ذهب؟ فقالت: ما رأيته! فقال: كذبت والله! فقد تكهن، أو لعل الثعبان كان رئيه فأخبره، إلا أنه لم يقتل المرأة.

---

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦: ٧١٧.

(٤)

ولدينا من التشكيلات الخرافية في غير شعر الأيام حظ موفور، إلا أنه يصعب حصره في صفحات قلائل. ولعلنا إذا وقفنا عند شعراء بأعينهم يغنينا ذلك عن الحصر المنشود، برغم ما لهذا الصنيع من خطورة ما بعدها خطورة. فقد نسقط من لا يستحق الإسقاط، ولا سيما إذا كان شعره لا يوجد إلا في الأيام، كالمهلهل بن ربيعة، والحارث بن ظالم، وقيس بن زهير، والربيع بن زياد. ولعل نظرة إلى مجموعة المعلقات ترينا أن السكوت عن عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وزهير بن أبي سلمى وعنترة بن شداد سيبدو أمراً شاذاً. لأن معلقتي ابن كلثوم وابن حلزة مما يدرج في أيام البسوس، ومعلقتي زهير وعنترة مما يدرج في داحس والغبراء، بالإضافة إلى أن مراثي الخنساء تدرج جميعاً في يوم حوزة الثاني. فكأن عيون الشعر القديم كلها لم تكن إلا أصداء للتكوين الشعري للأيام، وكأن الأحداث الكبار لمشاهير الشعراء لا تستوعبها إلا الأيام على ما نرى في يوم حجر الذي ضم مأساة امرىء القيس، ويوم ذي قار الذي ضم حياة عديّ بن زيد، ويوم داحس والغبراء الذي ضم بطولة عنترة.

فماذا نفعل والأمر كذلك، متشابك الأسباب؟

لا شيء أكثر من «الانتقاء» إلى الحد الذي يكشف عن التشكيل الذي أعنيه، فأبدأ بالنابغة لأجد في ديوانه أموراً تتعلق بالأساطير الدينية، وهذه أنثني عنها لأنها مما لا أعني به في بحث عن الخرافات. إذ الأساطير عنصر حضاري يروي تاريخاً مقدساً يستوعب بداية الخليقة على ما يقول لويس سبنس[1] في كتابه بالإنجليزية «مقدمة في علم الأساطير». كما أجد في ديوانه أموراً قد تمس بعض أنواع من الأساطير كالسحر والطب الكهني والحكمة الأخلاقية، وهذه تعنيني لأنها أقرب إلى المعنى الذي أقصد إليه من

(١) Lewis Spence, An Introduction to Mythology, London 1931, p. 156.

الخرافة، بجانب القصص الخرافي الذي برز فيه شعراء الجاهلية ولا سيما أمية بن أبي الصلت. والآن علينا بذلك النص الذي ورد في داليته «يا دار مية بالعلياء فالسند» وهو:

ولا أرى فاعلاً في النـاس يشبهه ولا أحاشي من الأقوام من أحـد
إلا سليمـان إذ قـال الإلـه لـه قم في البرية فاحددها عن الفَنَد
وخيِّس الجن إني قـد أذِنت لهم يبنـون تـدمـر بـالصُفَّـاح والعمَـد
. . . .
أعـطي لفـارهـة حلو تـوابعهـا من المواهب لا تعطى على نـكـد

وبين أول بيت في النص وآخر الأبيات يقول الشاعر ما يريد على الحقيقة في مجال مدح النعمان بن المنذر، فهو لا يرى فاعلاً أكثر منه لراحلة فارهة. والتشكيل الخرافي ـ وهو يستند إلى تراث شعبي بعيد عن حقيقة القرآن الكريم ـ في البيتين الثاني والثالث. فإن تدمر لم يبنها سليمان عليه السلام، لأنها لم تكن مما يقع في حوزته من أرض الشام، فهي قريبة من حمص بنحو ثلاث مراحل. ونقل الألوسي عن الثعالبي أن الشاعر إنما صدر عما اعتاد أن يصدر عنه العرب في مجال المبالغة ـ أي الفن ـ لا الحقيقة، تماماً مثلما زعموا أن عبقرا اسم بلد الجن فينسبون إليه كل شيء عجيب. ومن ثم زعموا أن تدمر من بناء الجن لما يرون من قوتها الباهرة وصنعتها العجيبة، إذ كانت قد رفعت بالصفاح والأعمدة الرخام الأبيض والأشقر[1].

وفي القصيدة نفسها تشكيل خرافي آخر قوامه ما روي عن زرقاء اليمامة، وكان اسمها عنز أو يمامة من جديس البائدة، وفيه يقول:[2]

(١) راجع الديوان ٨٢ ط. تونس ١٩٧٦، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ١ : ٢٠٨، وعبقر هي عنعنة لأبقر.

(٢) الديوان ٨٤، ٨٥.

احكم كحكم فتاة الحي إذ نظرت   إلى حمام شراع وارد الثمد
يحفه جانبا نيق وتتبعه   مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد
قالت: ألا ليتما هذا الحمام لنا   إلى حمامتنا أو نصفه فَقَدِ
فحسّبوه فألفوه كما حسبت   تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد
فكملت مائة فيها حمامتها   وأسرعت حسبة في ذلك العدد

وفي كتاب «نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب» (1) أن الزرقاء كانت أول مَنْ ملك من جديس بعد طسْم وقد اختيرت لحكمتها وفضلها، وقال إن فيها قال النابغة للنعمان «أحكم كحكم فتاة...» وقد جرى المثل فيما أشار إليه الشاعر فقالوا «أحكم من زرقاء اليمامة» وكانت قد أبصرت حماماً يروم الورد وهي في مضيق، فقالت:

ليت الحمام ليه   إلى حمامتيه
ونصفه قديه   تم الحمام ميه

قال ابن سعيد: «كان الحمام ستاً وستين، ونصفه ثلاث وثلاثون، فذلك تسع وتسعون ولها حمامة، فيكتمل بذلك مائة» (2).

وفي موضع ثالث من الديوان (3) يذكر وعيد أبي قابوس النعمان بن المنذر، ويصور حاله إزاءه في تشكيل تشبيهي يستند إلى خرافة متأصلة في المجتمع الجاهلي، فهو يقول:

---

(1) لابن سعيد الأندلسي، نسخة مصورة أقوم بتحقيقها ١٠ ش.

(2) «فقد» و«قديه» اسم فعل يعني «فحسب» وذكر الأصمعي أنه إذا كان الحمام بين جانبي نيق (أي أعلى الجبل) كان أشد لعدده، لأنه يتكاثف حيث يكون بعضه فوق بعض، وإذا كان في موضع واسع كان أسهل لعدده.

(3) صفحة ١٦١ من قصيدته التي مطلعها:

عفا ذو حَسَى من فَرْتني فالفوارع   فجنبا أريك فالتلاع الدوافع

وعيد أبي قابوسَ في غير كنهه أتاني ودوني راكسٌ فالضواجع
فبت كأني ساورتني ضئيلةٌ من الرُّقْش في أنيابها السم ناقع
يُسهَّد من ليل التمام سليمُها لحلي النساء في يديه قعاقع
تناذرها الراقون من سوء سمعها تطَلِّقه طوراً وطوراً تراجع

والحية الضئيلة من أخطر الحيات عند العرب، وكثيراً ما يتناذر الراقون بعضهم بعضاً لدغتها أو سمها بأقوال هي من نفثات السحر عندهم ـ كما يقول شارح الديوان ـ ويحاول الآخرون أن يعلقوا على السليم ـ أي اللديغ ـ الكثير من الحلي الذهبية ليبرأ، وكانوا يعتقدون أنهم إذا علقوا الرصاص مات. وقد قيل لأحد الأعراب أتريدون سهره؟ فأجاب: إن الحلي لا تسهر، ولكنها سُنَّة ورثناها [1]. واستعان النابغة بهذه السنَّة، ربما على التقليد، وربما لإيمانه بأن تعليق الحلي ـ كالجلاجل ـ يجعل السليم متيقظاً لأنه لو نام سرى السم فيه فيهلك!

والوقوف عند النابغة أكثر من ذلك إهدار لقيمة الخرافة في أشعار غيره، فإذا جاوزناه إلى أمية بن أبي الصلت، وصلنا إلى بحر عجيب. فثمة أمواج متلاطمة، وثمة ريح رخاء، وثمة كهوف وأغوار. والمرء لا يسعه إلا أن يعجب بذلك المتأله الذي وضع رأسه برأس رسول الله ﷺ، ثم مات معانداً. ولقد نظم في خرافات الأولين ـ على أنه تاريخ ـ وقدم عدة صور للتوحيد، غير أن شعره لم يخل قط من خيال سداه الخرافة ولحمته، وأمامنا نص واحد من شعره يقول فيه:

سَنَة أزمةٌ تبَرِّحُ بالنا س ترى للعضاةِ فيها صريرا
لا على كوكب تنوء ولا ريح جنوب ولا ترى طحرورا
ويسوقون باقر السهل للطو د مهازيل خشية أن تبورا

(١) راجع بلوغ الأرب ٢: ٣٠٤.

عــاقـدين النيــران في تُكن الأذ ناب منهـا لكي تهيــج البحـورا
سُــلَعٌ مــا ومثـلـه عُـشَـرٌ مــا عــائـل مــا وعــالت البـيقــورا

فهذا التصوير قائم على خرافة جاهلية تقول إن العرب كانت إذا أمسكت السماء عنهم وأرادوا الاستمطار عمدوا إلى السلع والعشر فعقدوهما في أذناب البيقور ـ أي البقر ـ وأصعدوها في الجبل الوعر إلى الغرب من دون الجهات بعد أن يضرموا في النبات النيران، وترتفع أصواتهم بالدعاء. وقد قال ابن الكلبي: «إنما يضرمون النيران في أذناب البقر تفاؤلاً للبرق والنار» ولم يذكر أن ذلك كان ضرباً من طقوس الاستسقاء، وكان لدى جماعة من دون جماعة، حتى إن شاعراً اسمه ودك أو ورل الطائي سخر منهم بقوله: [1]

لا دَرَّ دَرُّ رجـال خــاب سعيهُم يستمطرون لدى الأزمـات بالعشـر
أجــاعـل أنت بَيْقــورا مسلَّعــة ذريـعــةً لــك بيـن الله والمــطر

وأصل في الخرافة إلى جماعة الذؤ بـان ـ خلعاء العـرب ـ وفيهم العشرات ممن تحدث عن الجن والغول وقد جعلوا لهما صوراً غير معينة أو ليست ثابتة، لأن إدراكهم لهما لم يكن مستمداً من أبعاد حسية واضحة، إنما يتحقق كل الإدراك بالوهم لأنه في الأساس خرافة. وسواء كنا مثاليين فنضع الحدود الإدراكية أو التصويرية للشخوص والأعلام، أو واقعيين نقول بأن صورة «الجسم» ومقولته الإدراكية أو التصويرية جزء من موضوعية، فلا شك أننا في الحالين نوافق هؤلاء الذؤبان على أنهم عاشوا تجارب مثيرة ورأوا ما جسدته الخرافة في صور مكنتهم من معرفته. وهنا يطالعنا تأبط شراً الذي وصفه أبو كبير الهذلي وصفاً رائعاً [2]، يطالعنا بنونية حسنة يقول فيها: [3]

---

(١) راجع **اللسان** مادة «بقر» **والحيوان ٤ : ٤٦٨، وصبح الأعشى ١ : ٤٠٩** ومن السلع المسلعة وكانت العرب تستعين بحطبة وبحطب العشر في إشعال النيران.

(٢) راجع لاميته التي يقول فيها:

ولقد سريت على الظلام بمغشم جلد من الفتيـان غيـر مثقـل

(٣) **بلوغ الأرب ٢ : ٣٤٢**.

إلا مَن مبلغٍ فتيات جَهْم بما لاقيت عند رحا بطان
بأني قد لقيت الغول تلوي بمَرْتٍ كالصحيفة صحصحان
فَصَدَّت فانتحيتُ لها بِعَضْب حسام غير مؤتشب يماني
فَقَدَّ سراتَها والبرْك منها فَخَرَّت لليدين وللجران
فقالت: ثَنِّ. قلت لها: رويداً مكانِك إنني ثبْتُ الجنان
ولم أنفك مضطجعاً لديها لأنظر مصبحاً ماذا دهاني
إذا عينان في رأس دقيق كرأسِ الهِرِّ مشقوق اللسان
وساقٍ محدَج ولسان كلب وثوبٍ من عباء أو شنان

ويبدو هذا التشكيل قمة في رفض نظرية الانعكاس Theory of Reflection التي يصدر عنها الماديون الجدليون، لأن الشاعر أوجد المادة أو فلنقل أوجد موضوعاً اعتقد بأنه حقيقي، فلم يستقل قط عن وعيه. في حين أنهم يرون أن المادة حقيقة موضوعية تبدو مستقلة تماماً عن إدراكنا. ولما كانت حواسنا صورة للعالم الخارجي، فإنه يعز وجود هذه الصورة من غير الأشياء المصورة. ويعني هذا أن المادة موجودة قبل الوعي، فإذا كان ذلك كذلك فإن تأبط شراً أوجد الجسم قبل أن يعي به فنياً. ويوشك أن يشبهه في هذا ــ بل في كل ما يدخل مجال التشكيل الخرافي ــ أبو عبيد أيوب العنبري، وكان أحد اللؤبان أيضاً، ومن أكثر الذين تحدثوا عن الغول: [1]

فللّه دَرُّ الغول أيّ رفيقةٍ لصاحب قفر في المهامة يذعر
أرنَّت بلحن بعد لحن وأوقدت حواليّ نيراناً تلوح وتزهر

وتحكي الخرافات أن الغيلان توقد بالليل النيران للعبث بالسابلة ولإيقاعهم في حبائلها، وقد تحدثت الجاحظ كثيراً في حيوانه عن تلك

---

(١) السابق ٢ : ٣٤٧.

النيران. وحديث النيران ـ على أية حال ـ مشوب بالعجب العجاب، فبعضها قدس، وبعضها كنار المهول ونار التحاليف خيف منه [1].

وما دمنا ذكرنا الغيلان فإن ذكرها يفرض علينا أن نقول إن قوماً من الأولين رأوا أنها «ساحرة الجن» وهي تتصور في شتى صور، ودليل هذا قول كعب بن زهير: [2]

فما تكون على حال تدوم بها   كما تلون في أثوابها الغول

والغول غير السعلاة، وبعض الأولين قال عن السعلاة إنها أخبث الغيلان، وقد زعم القزويني أن عمرو بن يربوع كان ابن سعلاة من رجل تميمي «وكان الملك من الملائكة إذا عصي ربه في السماء أهبط إلى الأرض في صورة رجل كما صنع بهاروت وماروت. فوقع بعض الملائكة على بعض بنات آدم عليه السلام فولدت جرهما... ومن هذا الضرب كانت بلقيس ملكة سبأ، وكذلك ذو القرنين» [3]. وهذه إحالة من إحالات الوهم والتصرف في الخيال، تشبهها إحالات الجن ومعيشتهم مع الناس عماراً يأكلون من زادهم!

وندع تلك الخرافات وما أملته من التشكيلات التي لعب فيها السرد والوصف القصصي الدور الأول فيها إلى ضروب أخرى من التشكيلات المثيرة نراها عند شاعر يقول عنه ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» إنه عاش نحو ثلاثمائة سنة، وهذا الشاعر هو عبيد ابن الأبرص الأسدي ـ من مضر ـ ولنسمع إليه يقول:

فالشمس طالعة وليل كاسف   والنجم يجري أنحساً وسعودا

حتى يقال لمن تعرّق دهره   ياذا الزمانة هل رأيت عبيدا

---

(١) أنظر المفصل في تاريخ العرب ٦:٦٩٧.

(٢) ديوانه ٨ ط. دار الكتب سنة ١٩٥٠.

(٣) عجائب المخلوقات ١٩٨.

مـائتي زمـانٍ كـاملين وبضعـة عشـرين عشت معمراً محمـودا
أدركت أول ملك نصـر نـاشئـاً وبـنـاء شـدادٍ وكـان أبـيـدا
وطلبت ذا القـرنين حتى فـاتني ركضـاً وكـدت بـأنْ أرى داودا
مـا تبتغي من بعـدهـن أعيشـة إلا الـخـلود ولـن تـنـال خـلودا

وراء تلك الأبيات رصيد كبير من الانعكاسات الخرافية مسَّتْ كل شيء حتى عمره، واجترأ بتلك التشكيلات على التاريخ الأسطوري فجعل شداد بن عاد بداية لحياته، وقرن به ذا القرنين ونصراً أو بختنصر إن لم يكن يعني به أحد ملوك اليمن. وقد بدت تلك العطاءات حقيقة موضوعية إذا قيست بعالمه الشعري، وهو عالم غريب، لأنه هو نفسه تعرض لأكثر من محنة آخرها واقعته مع المنذر بن ماء السماء جدّ النعمان ابن المنذر. والروايات تقول إنه كان لهذا الملك نديمان تعجل في قتلهما ثم ندم على فعله، وجعل لذكراهما يوم بؤس، وكأنه شاء أن يعدل فجعل إزاء هذا اليوم يوم نعيم. وكان في ملكه بناء عظيم مزدوج التكوين أطلق عليه «الغريان» وقد قيل إنه هو الذي بناهما، والبيت التالي يدل على أنهما يضرب بهما المثل:

لـو كان شيء لـه أن يبيـد على طـول الزمـان لمـا بـاد الغَـريّـان

وتقول الروايات أيضاً أن هذا الملك الجبار كان يضع سريراً له بين الغريين، فإذا كان في يوم نعيمه فأول من يطلع عليه ــ وهو على سريره ــ يعطيه مائة من إبل الملوك، وإذا كان في يوم بؤسه فأول من يطلع عليه يعطيه رأس ظربان (١) ثم يأمر بقتله ويُغَرَّى (٢) بدمه الغريان. وفي أحد أيام بؤسه طلع عليه عبيد وقد أَسَنَّ، فصاح فيه الملك: ألا كان الذبح غيرك يا عبيد؟ فأجاب الشاعر: أتتك بحائن رجلاه! فقال له الملك: أو أجل قد بلغ إناه..

---

(١) دويبة أكبر من جرو الكلب نتنة الرائحة.
(٢) يطلى.

أنشدني فقد كان يعجبني شعرك. فقال عبيد: حال الجريض [1] دون القريض... فقال له بعض القوم ما أشد جزعك من الموت؟ فقال:

لا غَزْوَ من عيشة نافذةٍ وهل غيرُ ما ميتةٍ واحده
فأبلغ بَنِيَّ وأعمامَهم بأن المنايا هي الراصده
لها مدة، فنفوس العباد إليها وإن كرهت قاصده
فلا تجزعوا لحمام دنا فللموت ما تلد الوالده

فقال له المنذر: لا بد من الموت، ولو عرض لي أبي في هذا اليوم لم أجد بُداً من ذبحه، فأما إذا كنت لها فاختر من ثلاث خصال: إن شئت من الأكحل [2] وإن شئت من الأبجل [3] وإن شئت من الوريد [4] فقال: ثلاث خصال مقادها شر مقاد وحاديها شر حاد ولا خير فيها لمرتاد، فإن كنت لا بد قاتلي فاسقني الخمر حتى إذا ذهلت ذواهلي وماتت لها مفاصلي فشأنك وما تريد! فأمر المنذر له بحاجته من الخمر، فلما أخذت منه وقرب ليذبح أنشأ يقول:

وخيَّرني ذو البؤس في يوم بؤسه خلالا أرى في كلها الموت قد بَرَقْ
كما خُيِّرت عاد من الدهر مرة سحائب ما فيها الذي خيره أنق
سحائب ريح لم توكَّلْ ببلدةٍ فتتركها إلا كما ليلة الطلَق

وفُصد عبيد ولما مات طُلي بدمه الغريان [5] لكنه قبل أن يموت لم يشأ أن يودعنا إلا بصورة يستمد عناصرها من واقعة عاد الذين أرسل فيهم هود عليه

---

(١) الريق.
(٢) عرق في اليد.
(٣) عرق في الرجل.
(٤) عرق غليظ في العنق.
(٥) راجع القالي في ذيل أماليه ١٩٥ وما بعدها.

السلام. ويذكرنا حديثه عن ذي القرنين بإشارة أسعد أبي كرب تبع الأوسط ـ ويقال له تبع بن كليكرب ـ إلى ذي القرنين نفسه، وذلك في قوله:

قد كان ذو القرنين قبلي مسلماً ملكاً تدين له الملوك وتشهد
من بعده بلقيس كانت عمتي ملكتهُم حتى أتاها الهدهد

وهذا من قبيل الخرافات يُزْجَى خبراً في عرف البلاغيين، ولنا أن نتقبله أو نرفضه ولا سيما أن الإجماع قائم على رفض هذا الشعر من حيث إن قائله أسعد. غير أنه لا يعنينا ـ هنا ـ قضية الحمل وما يتصل به من وضع، إذ المعول على قدم الشعر فقط، ولا بأس إذا كان من وضع شاعر قديم يعرف كل ما أحيط بأسعد من أعاجيب. فقد كان مغرماً بالنجوم، ولم يكن يقدم على أعماله إلا بأحكامها، وروي أنه هو الذي غزا جديساً وقتل زرقاء اليمامة، وأكثر من هذا روي أنه أول من كسا الكعبة الأنطاع والبرود، بل أسلم قبل أن يبعث الرسول ﷺ بسبعمائة عام، حتى لقد قيل إنه أنشد:

شهدت على أحمدٍ أنه رسول من الله باري النسم
ولو مُدَّ عمري إلى عمره لكنت وزيراً له وابن عم

ويبدو أن الشاعر ـ مهما يكن ـ صاحب مخيلة بصرية تربطه بتيار الحكاية ربطاً وثيقاً، بل إن كل شاعر يعتمد التشكيل الخرافي، يجعل حكايته الرمزية مخيلة بصرية شديدة التميز للأفكار التي يوردها، والتي تكون عادة تقديماً وتمثيلاً في آن واحد، وهو في تلك الحال يَمُدُّ أمامنا أسباب التعبير على نحو لا نطالبه فيه بالحقيقة كما يرويها التاريخ، وبطريقة تستبعد نهائياً من أذهاننا ما يفيد بأنه يشكل مجازاً محدداً. بل حسبه ـ كلبيد مثلاً أو النابغة ـ أن يجعل من شعره ترجمة عقلية ـ في تشكيل لغوي ـ للمفهومات التي تركز عليها الخرافات كمعطى حضاري كان وينبغي أن يظل كائناً ما ظلت الحياة.